

FRANCESCA ESPAÑOL I BERTRAN

GUILLEM SEGUER DE MONTBLANC

Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte

[publicacions] urv

Consell Comarcal de la Conca de Barberà

FRANCESCA ESPAÑOL I BERTRAN

GUILLEM SEGUER DE MONTBLANC

Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte

[publicacions] urv

Consell Comarcal de la Conca de Barberà

Montblanc, Tarragona, 2019

EDITA:

Consell Comarcal de la Conca de Barbera
C/ Sant Josep, 18 - 43400 Montblanc

Publicacions Universitat Rovira i Virgili
Av. Catalunya, 35 - 43002 Tarragona

1a edició en paper: 1992
1a edició digital: 2019

ISBN digital: 978-84-8424-781-4 (Universitat Rovira i Virgili)
Dipòsit Legal: T-1759-1992

Al Joaquín

ÍNDEX

PRÒLEG

Desestimant tots els fenòmens vinculats a l'atzar, i entenent l'esdevenir dels pobles com a producte –bàsicament– del seu propi treball, podrem valorar el present de qualsevol col·lectivitat humana, en un moment donat, com el fruit de l'esforç de les generacions precedents. És en aquest sentit que celebrem amb agraïment totes les iniciatives i el sacrifici dels nostres predecessors i necessitem, per fer-ho públic, dades assenyalades per a la seva commemoració. Bon exemple d'això, el tenim aquest 1994 en el centenari del naixement del cooperativisme agrari. Fenomen originari de la nostra comarca i que significà un important avenç en l'estructura social i econòmica dels nostres pobles, molt més enllà d'una simple reacció a l'adversitat i penúria del moment.

El nostre patrimoni artístic i arquitectònic també sol ser fruit de la participació col·lectiva, i en gaudim no tan sols, per la labor de l'artista, sinó també gràcies als promotors de l'obra o de la peça artística i a tots aquells que han sabut conservar-la.

Fins aquí el reconeixement exigeix poca cosa més que una predisposició de l'ànim. Però entre els esforços anònims de la gent sempre sobresurt un nom propi que els canalitza, els estimula o –simplement– els dóna forma. Però la memòria col·lectiva és efímera i necessitem que els erudits i historiadors ens recuperin el treball de personalitats i biografies injustament oblidades.

I és aquesta, precisament, la finalitat d'aquest llibre, la de difondre per al gran públic l'obra atribuïda a un montblanquí del segle XIV, Guillem Seguer, polifacètic representant del gòtic autòcton que escampà la seva obra per tota la Catalunya Nova, tenint a Montblanc el seu principal taller escultòric i a la Conca com a primera font proveïdora del material necessari, a més de ser la Vila Ducal, en plena expansió urbanística i artística, la principal destinatària del seu art.

L'autora, mitjançant un acurat estudi historiogràfic i amb les anàlisis figuratives, estilístiques i tipològiques pròpies de la seva especialitat, ens

recopila l'obra pictòrica, escultòrica i arquitectònica d'en Guillem Seguer, actualment molt dispersa (potser arribant, fins i tot, al Metropolitan Museum de Nova York on trobarem una marededéu de pedra policromada atribuïda a l'autor esmentat).

Com tot treball d'investigació, s'ha d'entendre com a un estudi obert, susceptible de posteriors revisions o actualitzacions, però en el moment actual ja és sobradament mereixedor del premi de recerca comarcal i així ho va considerar el jurat format per Anton Llort i Güell, president del Consell Comarcal; Montserrat Duch, professora d'història de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona; Josep M. Porta, director de l'Arxiu Comarcal de Montblanc, i Josep M. Carreras, Antoni Carreras, Dolors Mestres i Jordi Travé (membres, respectivament, de l'Associació Cultural Alt Gaià, del Centre d'Estudis Locals de l'Espluga de Francolí, del Centre d'Estudis de la Conca de Barberà i del Centre d'Estudis Solivellencs), entre els quals vaig actuar com a secretari, el veredicte del qual va concedir el Premi Aires de la Conca en la seva segona edició a la present obra.

Francesc R. Duch i Campodarbe
Conseller Comarcal de Cultura

...per difenderli il piu che io posso da questa seconda morte, e mantenergli piú lungamente che sia possible nelle memorie de'vivi ... ho giudicato conveniente, anzi debito mio, forne quella memoria che il mio debole ingegno ed il poco giudizio potra fare. A onore, dunque, di coloro que già sono morti, e benefizio di tutti gli studiosi principalmente di questa tre arti eccellentissime ARCHITTETURA; SCULTURA E PITTURA, scriverrò le Vite degli artefici di ciascuna, secondo i tempi ch'ei sono stati di mano in mano di Cimabue insino a oggi...

Giorgio VASARI, *Vite de piu eccelenti pittori scultori ed architettori* (1550)

PREFACI

Entre els nombrosos epitafis que ornaren el claustre de l'antiga seu vella de Lleida, un d'ells evocava la presència i l'activitat d'un artista a la ciutat a mitjan segle XIV. S'anomenava Guillem Seguer i fou durant uns anys, fins al moment imprecís de la seva mort, mestre d'obra de la catedral, tasca en la qual, d'acord amb la més genuïna tradició medieval, probablement el va succeir un fill: Pere Seguer. El nostre artífex no era d'origen lleidatà. Va traslladar-se a la ciutat per motius laborals des de la Conca de Barberà. Tot fa pensar que era nadiu de Montblanc, indret en el qual consta domiciliat durant el període més fecund de la seva carrera artística.

L'atractiva i rica trajectòria professional de Guillem Seguer, la cultura figurativa del qual se'ns manifesta deutora incontestable del primer gòtic tarragoní, fa temps que reclama una major atenció per part dels historiadors de l'art. Es l'hora d'abordar-ne l'estudi monogràfic que permetrà mostrar l'abast de la seva producció i, alhora, presentar el mestre des d'una perspectiva força inusual. Guillem Seguer fou escultor, arquitecte i pintor. Molts cops la documentació d'època medieval revela personalitats artístiques equivalents, però poques vegades poden presentar-se testimonis per atestar la pràctica real de cadascuna d'aquestes facetes per part d'un sol mestre. No és el cas de Guillem Seguer. Va esculpir i el catàleg de totes les obres que se li relacionen ho demostra. Va supervisar la construcció d'edificis i

conservem, entre altres, l'antiga catedral de Lleida per a avalar-ho. Va pintar i en les pàgines que segueixen proposem identificar quines foren les seves realitzacions en aquest camp.

Amb un esperit proper al que va empènyer Vasari en el cada cop més allunyat segle XVI, a escriure les seves *Vite*... emprenguem doncs un viatge vers el passat amb un únic propòsit: recuperar per a la memòria dels vius el perfil vital i artístic d'un mestre trescentista arrelat a la Catalunya Nova: l'arquitecte, escultor i pintor Guillem Seguer de Montblanc.

Francesca Español
Setembre 1993

N.A. Presentat aquest llibre al premi «Aires de la Conca» el mes de setembre de 1993. A començaments de 1994 va dur-se a terme a la ciutat de Lleida l'exposició «Pulchra».Com que les fitxes del catàleg corresponents a les peces de Guillem Seguer no afegien res substancial al que s'havia publicat prèviament sobre el mestre, no he considerat necessari incorporar-ho.

Celebro, d'altra banda, que les meves argumentacions, a propòsit de la cronologia de Santa Maria de Montblanc i la vinculació de Benet Basques a la vila, hagin tingut ressò tan immediat a la historiografia local, tot i que lamento que s'hagi oblidat d'explicitar-ho.

AGRAÏMENTS

Acabar un llibre com el que teniu a les mans m'ha fet contreure deutes i res millor que deixar-ne testimoni escrit. En primer lloc les que he anat sumant amb els anys amb Joaquim Yarza, sense el suport i la complicitat del qual res no seria com és ara. En el present estudi, Guillem Seguer i jo li devem un excel.lent material fotogràfic i la companyia constant en bona part de treballs de camp. També Francesc Fité és part en aquest «excursionisme científic», particularment en el que va centrar-se a les terres lleidatanes. A l'amabilitat de Francisco Castillón dec estades molt grates i profitoses a l'Arxiu Capitular de Lleida, de les quals s'ha derivat la troballa de documents que m'han servit per arrodonir l'estudi que presento. A Joaquim Calderer de Solsona el seu ajut i «paciència» a propòsit de la Marededéu d'Anglesola. Carme Berlabé m'ha fet conèixer dades puntuals sobre la peripècia de dues peces del catàleg que l'han enriquit. Diversos mossens i responsables del patrimoni eclesiàstic han facilitat extraordinàriament les tasques fotogràfiques: Mn. Jesús Tarragona de Lleida, Mn. Josep Martí Aixelà i la Sofia Mata de Tarragona, la Comunitat i Abadessa de Vallbona de les Monges, Mn. Martí Martí Sabater de Castelldans i Mn. Antoni Bonet d'Anglesola. També vull fer constar el meu agraïment al Centre de Restauració i Conservació dels Béns Mobles de la Generalitat (Sant Cugat del Vallès) i a l'Institut d'Estudis Ilerdencs. Finalment, al Consell Comarcal de la Conca de Barberà i al jurat designat per atorgar el premi «Aires de la Conca» la confiança d'aquest guardó que és tant o més grat quan són ja antigues i estretes, a hores d'ara, les meves vinculacions amb la Conca, alhora remot punt d'origen familiar.

1. LA *DESCOBERTA* DE GUILLEM SEGUER DE MONTBLANC. RECONSTRUCCIÓ DEL SEU PERIPLE VITAL I LABORAL

Tot i que Guillem Seguer va ser evocat com a artista per la historiografia de l'art català en una data tan reculada com l'any 1878, la notícia no va tenir cap mena de ressò. Lluís Roca y Florejachs en el seu estudi ***La Seo. Memoria de la catedral antigua de Lérida...***, redactat abans de 1878 i publicat l'any 1881, va transcriure el text d'una lauda funerària encastada a les parets del claustre des del segle XIV i avui desapareguda, en el qual s'identificava a *G. Seguer quondam* com a *mestre de la dita seu* [1]. L'epígraf assenyalava el trasllat de les despulles a aquest indret l'any 1371, i, per tant, l'arquitecte havia d'esser forçosament d'època medieval. La data, però, restà oblidada.

En el llarg procés que conduirà a la seva descoberta hi ha una primera etapa durant la qual el nostre artífex no fou més que un nom. Un nom que sorgia en indrets diversos i que ningú encertava a relacionar. Foren els arxius tarragonins els que proporcionaren la nova baula de la cadena. Mn. Sanç Capdevila havia localitzat un contracte de l'any 1343 entre Guillem Seguer, pintor de Montblanc, i els homes de Nalec per l'obra de tres escultures: una Marededéu i dos àngels, i va cedir la notícia a l'Agustí Duran i Sanpere que va incorporar-la al primer volum de la seva obra ***Els Retaules de pedra*** aparegut el 1932[2]. Aparentment es tractava d'una dada aïllada.

1.- Luis ROCA Y FLOREJACHS, *Memoria de la Catedral Antigua de Lérida, con el juicio crítico de este monumento bajo el punto de vista crítico*, Lérida, Imprenta Mariana, 1881, p. 74. Vegi's l'apèndix número 6.

2.- Agustí DURAN Y SANPERE, *Els Retaules de pedra I*, ("Monumenta Cataloniae" I), Barcelona, Ed. Alpha, 1932, p.55 i 113 (proporciona un extracte del document). Més endavant l'autor de la troballa va publicar-ne també un resum: Sanç CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes i els capitulars*. Barcelona (Annex a "Analecta Sacra Tarraconensia"), Ed. Balmesiana, 1934, p. 103.



Fig. 1.- Marededéu de Vinaixa (destruïda l'any 1936).



Fig. 2.- Marededéu de Vinaixa. Detall (destruïda l'any 1936).

També ho era el toc d'atenció sobre G. Seguer que Joan Bergós va insertar a la monografia titulada ***L'escultura a la Seu Vella de Lleida***, apareguda l'any 1935. A partir del text de la lauda sepulcral del claustre, que com ja ho havia fet Roca i Florejachs ell també va transcriure, reivindicà el nom de l'artífex per a la fàbrica gòtica de la catedral[3]. Paral·lelament, dins una monografia sobre Montblanc, publicada aquests mateixos anys (***Conca de Barberà I. Guia de Montblanch***, 1931) s'adscrivia al mestre Guillem Seguer l'escultura de Santa Maria Magdalena de l'Hospital de la vila, datada l'any 1342. L'autor d'aquesta atribució era Antoni Palau Dulcet[4].

Les parcel·les d'una personalitat artística ignota s'anaven revelant poc a poc, però restaven per establir els ponts que permetrien fer-la més evident: encara no es podia afirmar que el mestre documentat a Montblanc era el mateix que havia mort a Lleida com arquitecte de la Seu i, concloure, en conseqüència, atès el periple laboral i la responsabilitat assolida en la culminació d'aquest, que havia de tractar-se d'un artífex reputat. L'any 1942 constitueix una fita en aquest sentit. Aprofitant les recerques dutes a terme

3.- Joan BERGOS, *L'escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1932, p. 22, apèndix A-V.

4.- Antoni PALAU DULCET, *Conca de Barberà I. Guia de Montblanc*, Barcelona, Impremta Romana, 1931, p. 100.



Fig. 3.- Sant Joan Baptista (destruït l'any 1936).



Fig. 4.- Sant Joan Baptista. Detall (destruïda l'any 1936).

abans de la guerra civil a l'arxiu parroquial de Vinaixa pel seu rector Ramon Palau, es publicà un treball signat per Pere Batlle Huguet[5]. Durant el conflicte no solament havia mort l'autor de la investigació, sinó que s'havien perdut els documents i les escultures a les quals aquests es referien . Es tractava d'un Sant Joan Baptista i d'una Marededéu <Fig.1 a 4>. La darrera imatge coincidia plenament amb les clàusules estipulades l'any 1341 en el contracte subscrit entre el pintor de Montblanc Guillem Seguer i els jurats de l'indret. Tot i que s'havia destruït, restaven unes fotografies de l'escultura, suficients per a avaluar el treball escultòric i apreciar el model marià plasmat. Pere Batlle va donar a conèixer la transcripció del document referit, la d'un testament en el qual es feia una deixa per l'obra d'una imatge de Sant Joan Baptista, llegat que podia relacionar-se al seu parer amb una figura de Sant Joan existent a l'església i de característiques similars a la Verge, i, finalment, les fotografies d'ambdues imatges, presentades com obres de Guillem Seguer.

Des d'aleshores Guillem Seguer va deixar d'ésser només un nom per a convertir-se en un artífex reconegut per la historiografia, tot i que restava

5.- Pedro BATLLE HUGUET, *Esculturas del artista montblanquense Guillermo Seguer (siglo XIV)*, "Analecta Sacra Tarraconensia" , 15, 1942, pp.93-99.

encara molt camí per recórrer fins arribar al contornament de què gaudeix a hores d'ara la seva personalitat. Foren Agustí Duran i Sanpere i Joan Ainaud de Lasarte els que l'any 1956 varen relacionar finalment el Guillem Seguer de Montblanc i el seu homònim de Lleida[6]. D'ençà del 1942, no ha estat precisament l'aparició de noves dates sobre la seva activitat laboral el que ha contribuït a millorar el coneixement del mestre. Fins pot afegir-se que d'acord amb el que és habitual a Catalunya, el seu és un cas força atípic: sorprenentment per a Seguer disposem de poques notícies d'arxiu. La situació és tant o més paradoxal si considerem el volum d'obra conservada que se li vincula: molt per sobre del que també és comú. Pot afirmar-se que la selecció natural a la qual el pas del temps sotmet el patrimoni artístic no l'ha afectat massa. El seu era un treball escultòric tan personal que la corresponent anàlisi estilística ha possibilitat ampliar el catàleg de la seva producció i aquest és, a hores d'ara, molt folgat.

A la Mare de Déu i al Sant Joan Evangelista de Vinaixa i a la Santa Maria Magdalena de Montblanc <Fig. 5>, s'han afegit obres existents a Vallbona de les Monges, Lleida, Talavera, les Avellanes etc.[7] Un nombre total de realitzacions molt extens que inclou imatges exemptes de la Verge, Sants i Santes, sepulcres i escultura arquitectònica, fins i tot obres que són clarament rebutjables del seu catàleg en base a una rigorosa anàlisi estilística, com succeeix en el cas de la Mare de Déu de Saidí, ara al Museu de Lleida, i darrerament en el de la Santa Bàrbara de la catedral de Tarragona[8].

Al costat d'aquestes atribucions, la publicació l'any 1979 dels Llibres d'Obra de la catedral de Lleida, va confirmar la presència de Guillem Seguer al front de la fàbrica[9]. Naturalment aquest període laboral, el darrer de la seva vida, va implicar una major difusió de les seves realitzacions. Si des de Montblanc l'àmbit assolit fou la Conca de Barberà, la Segarra, l'Urgell,

6.- Agustín DURAN SANPERE, Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica*, ("Ars Hispaniae" VIII) Madrid, Ed. Plus Ultra, 1956, p. 198.

7.- Els autors d'aquestes atribucions que anirem mencionant més detalladament en els estudis monogràfics de les peces, han estat J. Ainaud (?): Mare de Déu de Lleida; J. Piquer i Jover: Mare de Déu del Cor de Vallbona de les Monges; F. Español: sepulcre dels Aguiló a Talavera, del bisbe Ponç de Vilamur a Lleida, de Bernat de Boixadors a Vallsanta, Mare de Déu de Castelldans, d'Anglesola, del Vilet, "del claustre" de Vallbona, Santa Caterina de Vallbona, elements arquitectònics de Vallbona i Santa Maria de Montblanc, i, a la faceta pictòrica del mestre, els dos frontals originaris de Vallbona, ara al Museu Nacional d'Art de Catalunya; P. Beseran: la Mare de Déu del Metropolitan Museum de Nova York.

8.- Cristina PEREZ JIMENO, "Guillem Seguer. Mare de Déu amb el Nen", a: Thesaurus-Estudis. *L'Art dels Bisbats de Catalunya, 1000-1800*, Barcelona, Caixa de Pensions, 1986, pp. 190-191. Emma LIAÑO MARTINEZ, *La capilla de Santa Bárbara en la catedral de Tarragona y su imagen titular atribuible a Guillem Seguer*, "Universitas Tarraconensis", X, 1991, pp. 305-325. Sobre ambdues obres, presentarem els nostres arguments que contesten tals atribucions a l'apartat 7.

9.- Gabriel ALONSO GARCIA, *Los maestros de la "Seu vella de Lleida" y sus colaboradores*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1979. Referències a Seguer: pp. 33-34.



Fig. 5.- Santa Maria Magdalena (desapareguda l'any 1936).

i les Garrigues, ara arribaran a la Noguera[10]. Fins fou possible especular després d'atestar documentalment un Pere Seguer com a arquitecte de la catedral de Lleida l'any 1356, sobre la possible continuació al davant de les obres de la Seu, d'un fill del nostre artífex, la qual cosa explicaria, de retruc, innegables pervivències del seu art anys després de la seva desaparició[11].

Al costat d'una progressiva configuració del Guillem Seguer escultor i

10.- Arran de la seva restauració, li ha estat atribuïda amb total fonament la Marededéu de les Avellanes (Teresa SALA , Carmen VAZQUEZ, "Verge de les Avellanes", *Memòria d'activitats del Centre de Conservació i Restauració de béns culturals mobles de la Generalitat de Catalunya 1982-1988*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1988, p. 112)

11.- Vaig donar a conèixer aquesta hipòtesi per primer cop a: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, "Atribuïble a Pere Seguer. Relleu funerari", *Catàleg d'escultura i pintura medievals* ("Fons del Museu Frederic Marès" I), Barcelona, Ajuntament, 1991, pp. 347-348. L'únic document que atesta per ara la presència a Lleida d'aquest mestre vaig publicar-lo a: "La catedral de Lleida: arquitectura i escultura trecentistes", *Congres de la seu Vella de Lleida. Actes*, (Lleida 1991), Lleida, Paeria, 1992, apèndix 25, p. 209. A propòsit d'aquesta problemàtica vegi's, més endavant, l'apartat 8, i l'apèndix 5.

en menor grau del Guillem Seguer arquitecte, un document donat a conèixer l'any 1985[12], però del qual fins avui no en proporcionem la transcripció, revelava una vessant del mestre ignota fins aleshores. Tot i que en gairebé tots els instruments coneguts ell s'intitulava *pintor*, semblava un apel·latiu sense contingut. Fins llavors tots els contractes feien referència a peces escultòriques, per tant no hi havia cap motiu per a discutir la naturalesa de la seva activitat laboral. La troballa d'un nou contracte va qüestionar aquest estat de coses. Ens assabentava que l'any 1348 Guillem Seguer s'havia compromès des de Montblanc a realitzar una vidriera per a l'església de Santa Coloma de Queralt. No es tractava d'una simple vidriera ornamental: s'hi havien de representar imatges; a partir d'aquesta constatació estava perfectament fonamentat plantejar un nou capítol dins la personalitat de mestre Seguer: la de pintor[13].

Aquest pausat camí de la historiografia fins el dia d'avui, ens assabenta que Guillem Seguer residia a Montblanc l'any 1341 moment en què signà el conveni amb els jurats de Vinaixa[14]. Continuava a la vila els anys 1342 (data d'execució de la Santa Magdalena de l'Hospital de Montblanc)[15] i 1343 (moment del conveni amb els homes de Nalec)[16]. Encara es diu veí de Montblanc quan l'any 1348 contracta la vidriera per l'església de Santa Coloma de Queralt[17]. Per ara es tracta d'un marge de set anys que hem de creure, però, fou més ampli, tot i que serà difícil de perfilar. La pèrdua de la documentació montblanquina medieval és un malaguanyat obstacle. Documentalment de l'artífex no en sabem res més fins a la seva estada a Lleida, tot i que aquesta etapa laboral és imprecisa en la mateixa mesura que l'anterior. De la sèrie relativa a la comptabilitat de la fàbrica s'han perdut llibres i en part corresponen al seu mestratge. Només tenim la certesa que va morir a la ciutat abans de 1371, any del trasllat de les seves despulles segons commemorava la lauda sepulcral ja referida, perquè l'al.lusió a l'activitat de Seguer al claustre l'any 1356[18], invocada per Gabriel Alonso Garcia, és contemporània al contracte en el qual s'atesta per primer i únic cop a

12.- Joaquín YARZA LUACES, Francesca ESPAÑOL BERTRAN, "Diseño, modelo y producción industrial en la Edad Media", a: *El Diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual. Europalia 1985*, Barcelona, Ministerio de Industria y Energia, 1985, p. 29.

13.- Aquesta problemàtica es desenvolupa a l'apartat 6 del present treball.

14.- Pedro BATLE HUGUET, *Esculturas del artista... op. cit.*, apèndix número 1, p. 98. Vegeu apèndix número 1 del present treball.

15.- Vegeu apèndix número 2 del present treball

16.- Vegeu nota número 2. Del document darrerament n'ha fet una transcripció íntegra sense fer constar, però, la publicació prèvia dels regestos per part de qui va localitzar el document: Emma LIAÑO MARTINEZ, *op. cit.* apèndix número, 8, p. 319. Vegeu apèndix número 3 del present treball.

17.- Vegeu l'apèndix número 4 del present treball.

18.- Vegi's la nota 9.

Petrus Seguerii, com a *magister operis* de la catedral[19]. Tot i que no podem deixar de considerar un error per part de l'escrivà en la transcripció del nom, fet d'altra banda ben usual a l'època, és també versemblant sospesar en ferm la presència d'un artífex fill o parent de Seguer al davant de les obres de la catedral, per raons estilístiques que exposarem més endavant.

Com hem vist, les dades conegudes de Guillem Seguer són molt minses. Això no obstant, per a avançar en el seu coneixement és imprescindible considerar el volum de la seva obra i també la distribució d'aquesta, si més no en el cas de Vallbona de les Monges. Mitjançant la corresponent anàlisi estilística es poden vincular al monestir cistercenc un total de cinc realitzacions exemptes del mestre (tres imatges i dos frontals pintats), més unes escultures arquitectòniques que anirem presentant en el seu moment[20]. Totes coincideixen temporalment amb un període d'ampliació de l'església que va haver de fer necessària la presència d'un arquitecte a l'indret[21]. Davant d'aquestes evidències és legítim especular sobre una possible estada de Guillem Seguer a Vallbona (a cavall de Montblanc i Lleida) tot i que la documentació no proporciona cap notícia en aquest sentit. Naturalment en base a això també podria vincular-se a aquest mateix període la Marededéu del Vilet, indret proper al cenobi[22].

Guillem Seguer se'ns apareix com un artífex profundament arrelat a la Catalunya Nova. No solament apunta en aquesta direcció la constatació dels diversos àmbits en els quals va radicar-se per a treballar, sinó la seva pròpia cultura figurativa. Fins ara la historiografia no ha aprofundit en aquesta direcció. El tractament que s'ha donat al mestre, tot s'ha de dir, ha estat poc compromès. Els diversos estudiosos que s'hi han referit s'han limitat a ampliar el seu catàleg, reunir les dades documentals i presentar-lo com un artífex d'àmbit tarragoní. Malgrat aquest estat de coses, és possible precisar i delimitar les fonts del seu art. Tot i que Seguer és un representant genuí de la primera generació d'artífexs autòctons del gòtic català, amb el que això implica d'hibridresa en el plànol figuratiu, és indiscutible un ressò

19.- Vegi's la nota 11.

20.- Es tracta de la Marededéu del Cor, considerada ja d'antic obra de Seguer (J.J. Piquer i Jover), i de les escultures exemptes, escultures arquitectòniques i frontals pintats que jo he vinculat per primera vegada a l'artífex. Són aquestes peces: la Marededéu del Claustre, una Santa Caterina originària del monestir i servada actualment a la Galeria Nacional de Victòria, Austràlia, les mènsules que ornen l'arc de la capella del Corpus Christi, obert en el primer tram de nau immediat al creuer, i els dos frontals originaris de Vallbona que custodia d'ençà de les darreries del segle XIX el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

21.- Sobre aquesta reforma del monestir a la qual ens haurem de referir més àmpliament Josep Joan PIQUER I JOVER, *Abadiologi de Vallbona. Història del monestir 1153-1990*, Vallbona de les Monges, Fundació Roger de Belfort, 1990 (2na. ed.), pp. 138-140.

22.- Marededéu que atribuïm a l'artífex i que tractarem monogràficament més endavant

italianitzant en la seva obra tant escultòrica com pictòrica que, en el primer cas, s'estableix a partir del sepulcre del patriarca i arquebisbe Joan d'Aragó, a la seu de Tarragona. Naturalment una constatació d'aquest gènere sembla menar-nos a una conclusió: el nostre artífex va néixer probablement a l'àmbit tarragoní i va formar-se a redós d'algun dels tallers actius a la zona d'ençà del 1300. Els deutes respecte el sepulcre referit i també, com veurem, en el que fa a la tipologia mariana que emprarà en el decurs de la seva carrera, així ho apunten.

Seguer pot haver estat originari de Montblanc i, si no és així, en tot cas durant la dècada dels anys 40 del segle XIV hi vivia. El seu és un cognom documentat a la vila ja a començaments del segle XIV[23], que pot ser perfectament apel·latiu d'origen (recordem el llogaret de Seguer, a la conca del Gaià). En el plànol artístic el cognom és més infreqüent tot i que es registra un Pere Seguer actiu al claustre de la seu de Vic l'any 1324. Montblanc, com veurem en el proper capítol, fou un centre artístic important durant el segle XIV sota l'impuls probable de la renovació urbanística que aleshores visqué la vila, i afavorit, sobretot en el que fa a l'activitat escultòrica, per la proximitat d'un seguit de pedreres que foren explotades industrialment en el decurs de tota la Baixa Edat Mitjana, tant des dels pobles de la Conca de Barberà com dels d'àrea lleidatana[25], s'instal.laren allí un seguit d'artífexs, segons veurem en el capítol que segueix.

Guillem Seguer sempre s'intitula en els seus contractes habitant de Montblanc, on probablement va tenir obert el seu taller. Ara bé, tots els pactes que li coneixem estan signats a les notaries dels diversos indrets des d'on li van fer les comandes: Vinaixa, Nalec, Santa Coloma de Queralt. En conseqüència, el sistema de treball que seguia el menava a acudir al lloc de destinació de les seves realitzacions, i executar les obres *in situ*[26], o, en tot cas, va ser així a Vinaixa. Almenys això és el que es desprèn del contracte per la Marededéu i els àngels, ja que els jurats es comprometeren a *aportare lapides in ecclesia Avinaixie vel in alio ospicio intus Vinaixie ubi placuerit*

Tot i això, l'existència del taller a Montblanc i la vinculació del mestre a

23.- Madrid, Arxiu Històric Nacional, Monacals, Santes Creus, Carpeta 2826, pergamí núm. 1.

24.- Josep GUDIOL I CUNILL, *Els claustres de la catedral de Vic*, Vic, Patronat d'Estudis Ausonecs, 1981, p. 34.

25.- Com a testimoni d'aquest aprofitament fins època moderna: Fèlix MARTIN, *Els picapedrers i la indústria de la pedra a la Floresta*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1981.

26.- Segons atesten els corresponents contractes, aquest sistema és el que també va seguir mestre Joan de Tarragona (segons notícia donada a conèixer per Mn. Sanç CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona... op. cit.*, p. 103, contracte signat l'any 1330), o Guillem Timor de Montblanc, coetani de Seguer a la vila, que va contractar una imatge de Sant Andreu per l'església de la Selva del Camp l'any 1345 (Joan PIE FAIDELLA, *Contrato del escultor Guillem Timor de Montblanc*, "Revista de l'Associació Artística-Arqueològica de Barcelona", I-2, 1897, p. 157).

la vila és incontestable. En primer lloc és argument a favor, la donació per part de Guillem Seguer de la imatge de Santa Maria Magdalena a l'Hospital l'any 1342, segons atesta la inscripció epigràfica incorporada al peu de l'escultura, en la qual vora l'autògraf de l'artífex hi apareix fins i tot l'heràldica pròpia dels Seguer[27]. Un gest com aquest (no és inversemblant imaginar per l'escultura un paper com a ex-vot) ha d'obeir a raons pietoses que suggereixen estretes vinculacions amb la institució[28], i unes relacions d'aquesta naturalesa semblen més justificades si es considera a Guillem Seguer plenament integrat a la vila.

D'altra banda, com és freqüent en el context de l'activitat artística medieval, el mestres executaven obres que destinaven a la venda directa. Les botigues dels artistes estaven, com les restants, obertes al carrer. Com els menestrals treballaven de cara al públic i exhibien les seves realitzacions d'ordre menor als vianants. Argenters, pintors i escultors executaven peces de major simplicitat de disseny i materials, més mediocres en definitiva, que les que llavoraven previ contracte, i les venien. La importància d'aquesta vessant més artesana de l'art medieval és difícil d'avaluar perquè moltes d'aquestes obres s'han perdut. Però certes miniatures o bé altres documents figuratius de l'època[29], i, sobretot, els inventaris de béns realitzats a la mort dels artífexs, atesten aquesta pràctica[30]. Es podien adquirir als pintors tauletes amb la figura de la Verge amb el Nen o el crucificat, imatges de devoció als escultors, corretges i altres complements de la indumentària masculina i femenina als argenters . Dins el catàleg de Guillem Seguer existeix una peça que s'ha d'avaluar des d'aquesta perspectiva: la Marededéu del Truc de Vinaixa[31]. És una petita escultura de regust popular que revela, això no obstant, els estilemes del mestre. Tot i la coneguda vinculació laboral de l'escultor amb l'indret de les Garrigues del qual prové, és més versemblant atribuir aquesta Verge amb el Nen a les pràctiques pròpies del taller obert

27.- Vegi's apèndix número 2 del present treball.

28.- Sobre aquesta institució medieval es coneixen molt poques dades (vegi's Joan-Albert ADELL GISPERT, *L'Hospital de pobres de Santa Magdalena de Montblanc i l'arquitectura hospitalaria medieval a Catalunya*, "Acta Historica et Archaeologica Medievalia", 4, 1983, pp. 239-263.

29.- És significativa, en aquest sentit, una de les miniatures que il·lustra les Cantigas d'Alfons X "el Sabi" (la número 9) en la qual s'aprecia l'interior de la botiga d'un pintor amb un seguit de taules pintades i un crucifix entallat, objectes encarats tots cap al carrer per tal d'atreure l'atenció dels possibles clients. La taula trescentista del Museu del Prado que representa l'obrador de Sant Eloi, obra atribuïda al cercle de Taddeo Gaddi també permet apreciar l'emplaçament dels tallers dels artistes medievals i constatar el volum de peces existents en el seu si destinades a la venda directa.

30.- Es recull informació sobre aquest aspecte a: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, "El taller de un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes", a: *Tipologías, Talleres y punzones de la orfebrería española*, (Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Zaragoza 1982), Zaragoza, C.E.H.A., 1984, pp. 108-109, notes 4 i 5, també pp. 117-125.

31.- Per a l'estudi monogràfic de la peça vegi's més endavant l'apartat 4.

per Seguer a Montblanc, el centre operatiu probable de la seva activitat professional .

Durant la primera meitat del segle XIV la vila estava en plena expansió urbanística. Des del punt de vista demogràfic, diverses fonts revelen l'existència d'una població important d'ençà de les darreries del segle XIII que esdevindrà motor d'aquesta transformació[32]. El perímetre de muralles s'eixamplà, varen bastir-se les fàbriques de nous convents i hospitals i es renovaren les antigues esglésies d'època romànica. La parroquial, dedicada a Santa Maria, es reconstrueix segons les pautes del gòtic en el decurs del segle, tot i que l'obra restarà inacabada ja que el tancament d'alguna de les voltes majors es perllonga fins avançat el segle XVI.

L'església estava en obra durant el període en el qual s'atesta a Guillem Seguer domiciliat a la vila. Tot i que en cap moment se'l menciona com a mestre de Santa Maria, aquesta coincidència temporal és una qüestió que no convé negligir[33]. Recordem que el primer arquitecte documentat és Reinard de Fonoll[34] i figura com a tal l'any 1352. El 1359 i també el 1362 tot i que el mestre encara era a la vila, no consta que dirigís el projecte referit. Si bé es tenen notícies més tardanes sobre altres directors de la fàbrica (recordem a Pere Cirol i a Pere Perull en els darrers anys del segle)[35],

32.- Sobre aquest punt: Josep IGLESIES FORT, "La població de la Conca a través de la història", *VIII Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos* (Montblanc 1966), Granollers, Ed. Montblanc, 1967, espec. pp. 77-78. Lluís PARIS I BOU, *El creixement del Montblanc medieval i un fogatge de finals del segle XV*, "Aplec de Treballs", 1, 1978, especialment pp. 145-147.

33.- Vegi's a propòsit d'aquest edifici: Jaume FELIP i SANCHEZ, *L'església gòtica de Santa Maria de Montblanc*, "Aplec de Treballs", 8, 1987, pp. 75-101. Remetem també als apartats 2 i 5 del present estudi.

34.- Sobre això: Agustí ALTISENT, *El mestre Fonoll i Santa Maria de Montblanc*, "Santes Creus", III, 1968, pp. 377-381. L'historiador es refereix a la notícia de l'any 1352. Per les dues restants: Josep VIVES I MIRET, *Reinard des Fonoll, escultor i arquitecte anglès. Renovador de l'art gòtic a Catalunya (1321-1362)*, Barcelona-Madrid, Ed. Blume, 1969, apèndix números 4 i 5 pp. 32-34.

35.- En el cas del primer, s'intitula mestre major en sengles documents dels anys 1392, 1397,1398 i 1399. Era nadiu de Santa Coloma de Queralt on consta en diverses ocasions contractant imatges i laudes sepulcrals, alhora que supervisant el sepulcre dels Queralt a Bell-lloc. Quan era mestre major de Montblanc va comprometre's a bastir una capella a l'església d'Alcover l'any 1398. Fou també artífex del campanar de Conesa, segons atesta el corresponent document datat l'any 1399 que acostumen a passar per alt els seus biògrafs. Dóna notícia del primer document: Jaume FELIP I SANCHEZ, *op. cit.* p. 96; del darrer: Tomàs CAPDEVILA I MIQUEL, *Un mestre quinzecentista de Montblanc basteix el campanar de Conesa*, "Butlletí Arqueològic de Tarragona", 4, 1935, p. 121. Per a les restants peripècies laborals: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)*, "D'Art", 10, 1984, p. 132 i s.s. Pel que fa a Pere Perull, va coincidir temporalment amb Cirol. L'any 1397 ambdós vengueren una parella de bous i un carro a l'obra del palau del rei Martí segons notícia publicada per Joaquim GUITERT I FONSERE, *Real Monasterio de Poblet*, Barcelona, Impremta Casa Província de Caritat, 1929, p. 174. (També: M. Rosa TERES TOMAS, *El Palau del rei Martí a Poblet: una obra inacabada d'Arnau Bargués i François Salau*, "D'Art", 16, 1990, p. 36, fol. 46 v°). Pel que fa a les restants notícies d'aquest mestre les recull i n'afegeix d'inèdites: Jaume FELIP I SANCHEZ, *op. cit.* p. 97.

per ara no comptem amb res d'equivalent per la dècada del quaranta. Malgrat tot, és factible especular sobre la responsabilitat de Guillem Seguer en l'obra o, si més no, evidenciar quelcom que atesta la seva directa intervenció en la fàbrica. Una anàlisi acurada de l'Anunciació que ostenta la clau volta que presideix una de les capelles ubicades en el perímetre absidal, apunta inequívocament vers el mestre[36]. A partir d'una constatació com aquesta pot semblar agosarat convertir a Guillem Seguer en mestre major de la fàbrica, però el fet no podem pas passar-lo per alt, particularment si es té en compte que l'artífex assumirà una responsabilitat equivalent quan anys a venir es traslladi a Lleida.

36.- Desenvoluparem el tema dins l'apartat 5 .

2. EL PAISATGE DELS PRIMERS ANYS. LA CULTURA FIGURATIVA A LA TARRAGONA TRESCENTISTA (PRIMER TERÇ) .

Vers 1300 Catalunya va incorporar-se al gòtic. El fet no fou pas resultat d'una evolució natural de l'art vernacle. En el camp de les arts plàstiques (com també en l'arquitectònic), el romànic es perllongà a Catalunya durant tot el segle XIII. Si pel que fa a l'escultura la qualitat de les realitzacions que sorgiren durant el primer terç és incontestable, i les catedrals de Tarragona i Lleida en són bon testimoni, els tallers posteriors que perpetuaren aquestes formes tot al llarg de la centúria, es limitaren a repetir les receptes antigues, degradant-les cada cop més per manca d'ofici. En línies generals, el romànic d'inèrcia que registrem a Catalunya durant el Doscents més avançat[37] és un art obsolet i marginal respecte els grans impulsos renovadors, ja plenament gòtics, que es registren aleshores a França o a Itàlia. Vers el 1300, però, Catalunya assumeix el nou art que se sobreposa a l'estèril tradició local, de la mà d'un nombre ampli d'artífexs foranis que hi traslladen la seva residència. El punt d'origen principal és el nord de França[38],

37.- Podria ser-ne bon testimoni la construcció de l'església de Vinaixa en els primers anys del segle XIV, un edifici que obligadament hem de catalogar dins del romànic i en el qual s'aprecien dependències innegables respecte la denominada "escola de Lleida". Publica els contractes: Pere BATLLE HUGUET, "Notes sobre la construcció de l'església de Vinaixa", *Miscel·lània Puig i Cadafalch* I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1947-1951, pp. 71-84. Pel que fa a la "inèrcia" en les arts figuratives de la Catalunya Nova: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El "mestre del frontal de Santa Tecla" i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova*, "Quaderns d'Estudis Medievals", IV, 23-24, 1988, pp. 81-103. Francesc FITE I LLEVOT, "Escultura tardana: les portades de la denominada Escola de Lleida", a: *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, (Lleida 1991), Lleida, Paeria, 1992, pp. 77-91.

38.- Vegi's: Marcel DURLIAT, *Sculpteurs français en Catalogne dans la première moitié du XIVe. siècle*, "Pallas", VIII, 1959, pp. 91-103.

39.- A. DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIVe. secolo al re Cattolico*, Milano, Alfieri and Lacroix, 1968.

en particular la Normandia o l'Artois, però també Itàlia[39]. Anys a venir, la primera generació de mestres gòtics autòctons sorgirà precisament del clima artístic creat per aquests artífexs estrangers domiciliats a casa nostra d'ençà del 1300.

Guillem Seguer, dins l'àmbit tarragoní, és un d'ells. Esbrinar les seves fonts estilístiques comporta reconstruir primer, el millor possible, el context en el qual va formar-se. A la ciutat de Tarragona, per exemple, en el tombant de segle s'estava acabant la catedral i l'obra de diverses cases mendicants. En l'àrea geogràfica immediata es registrava també una activitat constructiva notable, però molt particularment en el monestir de Santes Creus. Convertit en panteó reial per voluntat de Pere el Gran, i adaptat artísticament a aquest paper per decisió de Jaume II, des de 1293 va ser la seu d'artífexs qualificats que confeccionaren els sepulcres monumentals del sobirans i renovaren, a partir de 1310, zones destacades de la fàbrica com ara el claustre. Per voluntat del patronatge reial, el cenobi va convertir-se en un punt neuràlgic dins la Catalunya meridional pel que fa al cultiu i divulgació de les formes gòtiques. Quelcom de similar va passar amb Tarragona. Es fa difícil avaluar la importància que en aquest sentit va poder tenir la construcció dels convents del framenors, dominics etc., de la ciutat perquè no els hem conservat. Però la catedral, com veurem, fou un bon gresol. També Poblet tindrà un paper destacat en aquesta mateixa línia, malgrat que en un marge temporal quelcom posterior.

Tot i que per avaluar la incidència de la mà d'obra forana en la renovació artística a l'àmbit tarragoní, seria desitjable disposar d'un nombre major de notícies documentals, l'anàlisi estilística pot suplir puntualment aquestes mancances. En alguns casos disposem de noms d'artífexs, com ara el de Guillem de Tournay domiciliat a l'Espluga de Francolí entre 1300 i 1324/1325[40], que revelen el seu inequívoc origen, però en altres, les pròpies obres conservades atesten la provinença estrangera dels seus autors. En la presentació d'aquesta realitat anirem combinant, per tant, documentació i anàlisi estilística, segons convingui.

De tots aquests centres d'interès del focus tarragoní durant el primer gòtic, Santes Creus és indubtablement el que coneixem millor. Un abundant goteig d'informació documental que abasta des de 1293 fins ben entrat el segle XIV i la conservació d'aquelles obres a les quals es refereix, converteixen el cenobi en pedra de toc ineludible per a avaluar la marxa del

40.- Agustí ALTISENT, "El autor de la tumba de Jaime Sarroca", a: *Xº Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. III, (Zaragoza 1976), Zaragona, Instituto de Fernando el Católico 1982, pp. 281-285.

41.- Tot i l'innegable interès que comporta aquesta problemàtica, resta per fer l'estudi global.

procés d'assentament del gòtic a la Catalunya meridional[41]. Òbviament, com a conseqüència, les conclusions que es deriven d'aquesta anàlisi, transcendeixen l'àmbit del propi monestir per a afectar el desenvolupament del gòtic a Catalunya. D'altra banda, pel caràcter que el monjos santescreuins van imprimir als seus compromisos amb diversos mestres actius a la Casa, la divulgació de les noves fórmules a través dels indrets que integraven el seu patrimoni espars[42], va ser un fet. Artífexs com el fuster Guillem de *Suanis* l'any 1324[43], el mestre d'obres Bernat de Pallars el 1325[44], o el propi Reinard de Fonoll el 1331[45] van acceptar treballar *intus et extra monasterium*, d'acord amb les necessitats que sorgissin. Recordem en aquest sentit els drets detentats per Santes Creus a la Guàrdia dels Prats i Conesa[46], indrets ubicats a la Conca de Barberà, (tot fa pensar en el punt d'origen de Guillem Seguer). En el primer del casos, significativament, un Berenguer Pallars hi apareix relacionat amb projectes arquitectònics l'any 1327, i després hi consta domiciliat el propi Reinard de Fonoll el 1340[47].

A Santes Creus, l'obra del sepulcre de Pere el Gran fou encarregada a mestre Bartomeu, originari de Girona[48], però responsable aleshores de la façana de la catedral de Tarragona[49]; personalitat de moment encara controvertida, que sembla haver-se fet càrrec de la comanda reial després d'haver insistit molt el monarca. Al monestir, mestre Bartomeu inaugura un seguici d'artífexs entre els quals es compten el lapicida Guillem d'Orenga de

42.- Eufemià FORT I COGUL, *El Senyoriu de Santes Creus*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1972.

43.- Segons document encara inèdit: Tarragona, Arxiu Històric Arxidiocesà, Monacals, Santes Creus, Mn. Notarial, 1067, fol. 28 rº

44.- Francesca ESPAÑOL BERTRAN, "Un nou mestre d'obres a Santes Creus durant el segle XIV: Bernat de Payllars (1325)", a: *Recull Joaquim Avellà Vives (1901-1967)*, Tarragona, Llibreria Guardias, 1980, pp. 39-47.

45.- Josep PUIG Y CADAFALCH, *Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus*, "Anuari de la secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans", VII, 1921-1926, 1931, pp. 123-138. També publica el document: Josep VIVES I MIRET, *Reinard des Fonoll*..., pp. 30-31, apèndix núm. 1.

46.- Eufemià FORT I COGUL, *El Senyoriu*..., pp. 257, 339

47.- Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El mestre Bernat de Payllars*..., p. 44.

48.- Per la gènesi dels sepulcres reials: Josep VIVES MIRET, *Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus*, "Studia Monastica", VI, 1964, pp. 359-379 y EB. Ch. ROSENMAN, *The Royal Tombs at the Monastery of Santes Creus*, Minesota 1983. Pel que fa a documentació relativa al de Pere el Gran, vegi's: Antoni RUBIO Y LLUCH, *Documents per la cultura catalana mig-eval, II*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921. Heinrich FINKE, *Acta Aragonensia II*, Berlin-Leipzig, Dr. W. Rothschild Ed., 1908; P. Martí DE BARCELONA, *La cultura catalana durant el regnat de Jaume II*, "Estudis Franciscans", 91 i 92, 1990 i 1991.

49.- Sanç CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona*... pp. 34-35.

50.- Antoni RUBIO Y LLUCH, *Documents*... apèndix VI. Pel que fa al cognom, tot i la seva aparent ascendència local, podria ser apel·latiu d'origen. Recordem que Orenga és el nom que es dóna dins la Catalunya medieval a la provençal Orange.

Vilafranca[50], el que la documentació identifica com a pintor: Andreu de la Torre, de Lleida[51], el també lleidatà Pere Prenafeta[52], el mestre de les obres reials de Barcelona Bertran de Riquer[53] i Jaume Linera de Montmeló[54]. La seva vinculació al cenobi abasta bona part de la primera meitat del segle XIV. Vora aquests noms d'ascendència majoritàriament vernacla, trobem el de Pere Bonhul, per al qual hem proposat una transcripció del nom versemblantment més adequada: Bonneuil[55]. El mestre, de probable origen francès, apareix vinculat al monestir a partir de 1313 amb motiu de l'obra del sepulcre de Jaume II i Blanca d'Anjou que consta acabat vers 1315[56]. En aquest mateix període es treballava al claustre del monestir. La donació reial de l'any 1310[57] va permetre cloure una part d'aquest àmbit abans del 1331, moment en què es procedí a consagrar-la[58]. Innegables evidències estilístiques possibiliten vincular amb Pere Bonneuil bona part de l'escultura d'aquest sector, tot i que també s'evidencia que en la tasca van ajudar-lo diversos col·laboradors, i en unes dates òbviament molt primerenques.

L'artífex, com apunta el seu cognom i els trets estilístics de la pròpia escultura executada, era francès. Tot i que pel moment no el documentem fora del cenobi, s'ha relacionat amb el seu art una peça precoç i del tot inusual en el context on se serva: la Mareded́éu del santuari de la Serra a Montblanc[59]. Malgrat que potser caldria afinar més la naturalesa d'aquesta proximitat estilística, és obvi que la imatge no pot explicar-se sense considerar l'autoria d'un artífex forà (Bonneuil o un col·laborador) que l'hauria realitzat abans de 1324. Aquest any, un mediocre mestre anònim va copiar-la fidelment. La nova Mare de Déu va destinar-se a l'església de Forès, a la mateixa comarca (ara està dipositada al Museu Diocesà de Tarragona) i ostenta a la base la data d'execució[60].

Santes Creus en la dècada dels anys vint i trenta del segle XIV acollirà els lapicides Bernat de Pallars (1325), l'anglès Reinard de Fonoll (1331) i,

51.- *Ibidem* i també: Andrés GIMENEZ SOLER, *Los panteones reales de Santas Creus*, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", II, 1903-1904, pp. 190-191. També: P. Martí de BARCELONA, *op. cit.*

52.- Vegi's Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *La catedral de Lleida... op. cit.* pp. 184-186.

53.- Aquest artífex apareix en els documents santescreuins referenciats a la nota anterior.

54.- Antoni RUBIO Y LLUCH, *Documents...*

55.- Vegi's Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *La catedral de Lleida...* p. 185, nota 36.

56.- Per la documentació relativa al mausoleu, entre altres: Antoni RUBIO Y LLUCH, *Documents...*, P. Martí DE BARCELONA, *La cultura....*

57.- Publica el document: P. Martí DE BARCELONA, *La cultura....*

58.- Sobre aquest procés: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El mestre Bernat de Payllars...*, p. 45.

59.- Agustín DURAN SANPERE, Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica... op. cit.* p. 188.

60.- Tret ja assenyalat per Francesc BLASI VALLESPINOSA, *Santuaris Marians de la Diòcesi de Tarragona*, Reus, Centre de Lectura, 1933, pp. 200-201.

amb aquest darrer, diversos artífexs originaris segons el contracte de l'Espluga de Francolí, que es vinculen a les obres del monestir a partir de 1332 són: Perico Riera, Ferrer Malet, Berenguer Manresa i Bernat Casesnoves[61], aquest darrer adscrit tres anys més tard a l'obra de la catedral[62]. Aquest període d'obra impulsà l'acabament definitiu del claustre, i, per tant, cal atribuir a algú d'entre els mencionats, directes responsabilitats escultòriques en aquesta àrea. Assajar de descobrir les de Reinard de Fonoll tot i que aparentment és el candidat més ferm, no deixa d'ésser un risc atesa la problemàtica creada per la historiografia al seu entorn[63].

En tot cas, durant aquest mateix període no podem oblidar l'activitat a Santes Creus de l'escultor anònim que hem batejat amb l'apel.latiu de *mestre del sepulcre dels Alemany de Cervelló* [64]. L'artífex ens ha deixat obra a la ciutat de Tarragona, a l'àrea del Priorat, a la Conca de Barberà, i també, com anunciàvem, al cenobi del Gaià i àrea d'influència. El total de realitzacions que estilísticament poden ser-li adscrites és suficientment ampli, com per a permetre ponderar-lo com un dels mestres més actius i d'obra més difosa de l'àmbit tarragoní en els primers anys del Trescents. Pel que fa al seu treball, els trets formals apunten novament vers el nord de França i, més en concret, a Normandia. Per tant, un altre cop estem davant d'un artífex probablement forà, assentat en aquesta zona de la Catalunya meridional en unes dades molt primerenques del segle XIV. Recordem en aquest sentit que l'Anunciació de la porta del Cor de la catedral de Tarragona, una de les realitzacions que li atribuïm, ha d'ésser anterior a 1329[65], moment en el qual ja es documenta un llegat destinat a il.luminar-la. D'altra banda, la data coincideix amb el període en què degué obrar-se el sepulcre santescreuí que ens ha permès assignar nom a l'artista. No seria inversemblant que el

61.- Publicant el document: Josep PUIG Y CADAFALCH, *Un mestre anglès...*, pp. 123-124. Josep VIVES I MIRET, *Reinard des Fonoll...*, pp. 31-32.

62.- Isabel COMPANYS I FARRERONS, Núria MONTARDIT I BOFARULL, *Relació d'obrers. Treballs i materials consignats al llibre d'obra de la Seu de Tarragona (anys 1335-1338)*, "Universitas Tarraconensis", X, 1991, pp. 286, 290 i 297. Tot i que no ha estat observat aquest fet que assenyalem.

63.- Ultra els treballs ja citats de Puig i Cadafalch o de Vives i Miret sobre el mestre, cal esmentar-ne d'altres. Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El mestre Bernat de Payllars... op. cit, ID. Remarques a l'activitat de mestre Fonoll i una revisió del "flamíger" de Santes Creus*, "D'Art", 11, 1985, pp. 123-131. També: Emma LIAÑO MARTINEZ, "Reinard des Fonoll maestro de obras de la Seo de Tarragona. Una hipótesis sobre su obra" a: *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Tarragona, Diputació, 1991, pp. 379-402, treball republicat a: VIII Congreso Español de Historia del Arte I, Càceres 1992, pp. 81-86.

64.- Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El maestro del sepulcro de los Alemany de Cervelló y la primera escultura Trecentista en Tarragona*, "Anuario de Estudios Medievales", -en premsa-.

65.- Sanç CAPDEVILA, *L'Anunciació del portal del cor de nostra catedral* "La Cruz" (Tarragona 27 març 1932), recollit a: Sanç CAPDEVILA, *Treballs històrics de Mn. Sanç Capdevila i Felip (1883-1032)*, Tarragona, Diputació, 1980, pp. 53-56.

nostre mestre fos el Joan de Tarragona, documentat amb relació a una escultura de Sant Jaume destinada a la Guàrdia dels Prats l'any 1330[66]. Indubtablement aquest darrer ja deuria haver treballat pels encontorns, si prenem en consideració que en els pactes signats es convé que la imatge sigui igual que la del Sant Joan de l'església de Sant Miquel de Montblanc.

Tots els lapicides referits fins ara, malgrat comptar-se entre ells l'anglès Reinard de Fonoll, ens han legat obres arrelades en la tradició francesa. Aquest també és el cas del taller que confeccionà l'escultura arquitectònica del cor de Tarragona (enllestit entre 1317 i 1329)[67], o del superb autor de les escultures més antigues de la façana de la catedral de Tarragona, aquelles figures d'Apòstols més immediates a la porta, artífexs per als quals obligadament s'ha d'invocar de nou un origen forà[68]. Com s'atesta a partir de vies distintes és, doncs, el corrent francès, el bàsic en aquests primers anys del segle XIV, i la documentació al·lusiva a un nou mestre també domiciliat llavors a Tarragona ho confirma.

Es tracta d'un artista pel moment del tot inaccessible, a pesar de l'interès que ha despertat en la historiografia. És Pere de Guines, originari de la zona de l'Artois, un francès més en el context tarragoní dels anys 30 del segle XIV. Se'l documenta per primer cop a Mallorca el 1325[69] i el 1338 resideix a Tarragona on té el seu taller[70]. Mercès a la informació que proporciona un document datat el 1340[71] l'activitat que desenvolupava a la ciutat ens es coneguda amb detall. Consta com a responsable de l'obra del sepulcre d'Alfons el Benigne i la seva esposa Leonor als Franciscans de Lleida entre 1338 i 1341 i, prèviament el 1340 conjuntament amb mestre Aloy de Montbray, originari de *Flandria,* és designat director de l'obra dels sepulcres reials de Poblet[72], el panteó ideat per Pere el Cerimoniós. Pere de Guines va residir a Tarragona, però fins ara ha estat endebades assajar de trobar algun nexe entre els documents on figura i una obra conservada. Com a conseqüència esdevé impossible identificar-lo satisfactòriament tot i que s'han fet propostes en aquest sentit . Malgrat tot, a pesar de la seva estada mallorquina, ha de tractar-se versemblantment d'un mestre de formació francesa. Per tant, un representant més d'aquest colonialis-

66.- Sanç CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona...*, p. 103.

67.- En el que fa a la cronologia del cor de la catedral, la identificació de la seva heràldica ha permès precisar-la. Remetem als treballs citats a les notes 62 i 65.

68.- Tot i que encara manca l'estudi definitiu sobre la façana de la catedral tarragonina, el que sí és evident des d'un punt de vista estilístic és la relació genèrica d'aquestes figures referides, en les quals el classicisme és el tret més rellevant, amb l'escultura de la catedral de Reims.

69.- Marcel DURLIAT, *L'Art en el Regne de Mallorca*, Mallorca, Ed. Moll, 1964, p. 239, nota 30.

70.- Els documents que tenen a veure amb el mestre es publiquen a: Antoni RUBIO Y LLUCH, *Documents...*, i Josep RIUS SERRA, *Més documents sobre la cultura catalana medieval*, "Estudis Universitaris Catalans", XIII, 1928, pp. 150,151 i 161.

71.- Antoni RUBIO Y LLUCH, *Documents...*

72.- *Ibidem*



Fig. 6.- Sepulcre del patriarca Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona.



Fig. 7.- Sepulcre del Patriarca Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona. Imatge de Sant Lluís de Tolosa (Fot. J. Yarza).

me de signe septentrional a la Tarragona Trescentista.

Tot i el que hem apuntat fins ara, la ciutat també va ser receptora de la sintaxi formal pròpia del gòtic italià. Aquesta influència, molt més circumscrita que la francesa, es manifestà quasi exclusivament i de forma emblemàtica, a través del sepulcre del fill del rei Jaume II, el patriarca d'Alexandria i arquebisbe de Tarragona, Joan d'Aragó[73]. Ubicat a la banda de l'Epístola <Fig.6> dins la zona del presbiteri de la catedral tarragonina, està confeccionat íntegrament en marbre, sens dubte un reaprofitament massiu de materials antics[74].

El sarcòfag, monolític, reposa sobre el llom de sengles lleons que devoren respectivament un conill i un gosset. En el seu frontal ostenta una llarga inscripció funerário-commemorativa delimitada per una orla de tipus vege-

73.- Aquest sepulcre ha estat objecte de diversos estudis. Això no obstant, no s'han resolt satisfactòriament tots els problemes que planteja: Angela FRANCO MATA, *Sepulcro de Don Juan de Aragón en la catedral de Tarragona. Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia*, "Reales Sitios", XX, núm. 75, 1983, pp. 57-64. Giovanni PREVITALI, *Il sepolcro di Giovanni d'Aragona: un suggerimento*, a: *ID. Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 93-99.

74.- Pràctica aleshores habitual a la ciutat, si considerem les peripècies del sepulcre d'Alfons el Benigne confeccionat per Pere de Guines amb destinació als franciscans de Lleida, segons detalla el document referenciat a la nota 70

tal. Com que el monument està disposat dins un arc soli, les restants cares de la caixa no es van decorar. La figura jacent de l'arquebisbe presideix la coberta. Vesteix de pontifical i s'acompanya de totes les insígnies pròpies del seu rang. Reposa el cap sobre dos coixins <Làm. Ib> i els peus damunt una peanya.

L'àmbit funerari es complementa amb un seguit d'imatges exemptes disposades a l'entorn del difunt. Es tracta de cinc sants i santes que l'emparen en el seu llit mortuori i que poden ser identificats com a sants molt propers a ell, tant familiarment com devocional. Hi veiem Sant Lluís rei de França, Sant Lluís de Tolosa <Fig. 7>, Santa Tecla[75] <Làm. IIa> i probablement Sant Agustí si es té en compte la veneració que sembla haver professat a aquest doctor de l'Església, l'arquebisbe[76]. Resta dubtosa la identificació de la cinquena figura tot i que és versemblant la hipòtesi que defensa veure en ella Santa Elisabeth d'Hongria.

En el nivell superior de l'arc es materialitza la salvació del difunt. Dos àngels agenollats i encarats, sostenen un llenç sobre el qual viatja la seva ànima vers el cel. La figura de Déu-Pare entronitzat i realitzant el gest de la benedicció acull el grup. Interiorment, l'àmbit funerari està recobert per planxes de marbre. A l'exterior, una delicada i sumptuosa ornamentació arquitectònica delimita el perímetre del monument. És perceptible la cura en l'acabat d'aquesta zona i són de destacar per la seva alta qualitat dos caps mensuliformes ubicats en els carcanyols de l'arcada, a banda i banda. El de l'esquerra <Làm. Ia> s'inspira clarament en un model antic: probablement en un cap de Silè del tipus emprat per a decorar exteriorment els sarcòfags de pòrfir <Fig. 9>[77]. El nivell superior del monument, l'ocupa l'armari destinat a contenir el Braç de Santa Tecla, la preuada relíquia arribada a Tarragona l'any 1323, en època del rei Jaume II[78], que l'arquebisbe, amb el seu impuls a l'obra d'un reliquiari i a l'embelliment de l'entorn on aquest es dipositá, va contribuir a dignificar[79].

El monument, tot i l'interès que ha despertat entre els estudiosos, encara no ha pogut ser atribuït amb fonament a cap artista. Això no obstant, sem-

75.- Sobre això: Angela FRANCO MATA, *Sepulcro...*, pp. 61-62 i també: Joaquín YARZA LUACES, "La imatge del bisbe en el gòtic català" a: *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 129

76.- Recordem que l'arquebisbe va encarregar una imatge de Sant Agustí de plata (Lluís PONS DE ICART, *El archiepiscopologio de...*, Ed. de José Sanchez Real, Tarragona, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, 1954, p. 133)

77.- Per a comprovar el que apunto, vegi's: Josef DEER, *The Dynastic Porphiry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge Mass. Dumbarton Oaks Studies, 1959, fig. 66.

78.- Lluís PONS DE ICARD, *El archiepiscopologio...*, p. 119 i s.s.

79.- Recordem que segons recull un dels Episcopologis, Joan d'Aragó: *Feu també la rocha gran de plata sobre la qual se porte lo braç de Santa Tecla* (Lluís PONS DE ICART, El archiepiscopologio...p. 133).

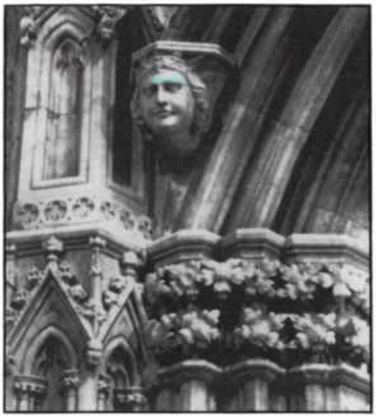


Fig. 8.- Sepulcre del Patriarca Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona. Detall d'una de les mènsules que ornen l'arc soli (Fot. J. Yarza)



Fig. 9.- Cap de Silé. Sarcòfag de Santa Constància, ara al Museu Vaticà (segons J. Deér, *The Dynastic Porphyry tombs...*, fig. 66)

bla incontestable l'ascendent italià del seu artífex i el seu extraordinari domini de l'ofici. Pel que fa a l'execució, darrerament s'ha pogut afinar una mica més la cronologia. Ja era conegut d'antic que s'hi treballava l'any 1337, ja que el 6 de setembre es va pagar a: *tres homes que tiraren les pedres que exiren de la on facien lo monument del Senyor Patriarca e les portaren de prop la porta de les fonts, XII diners* [80]. Ara sabem altrament que el sepulcre no va ser confeccionat en vida del destinatari com en algun cas s'havia sostingut. El 20 d'agost de 1334, l'endemà de l'òbit de l'arquebisbe, l'obra encara s'havia de començar. El rei Alfons el Benigne va escriure aleshores al capítol tarragoní per tal d'iniciar-ne els preparatius. En el document s'hi llegeix: *volumus ac etiam vos rogamus, quatenus coran altari beate Tecle, cum dum eius ecclesie prefuit dignum famulatum impendit, suam faciatis ac permitatis fieri sepulturam...* [81]. Recordem que Joan d'Aragó va morir el 19 d'agost de 1334[82] i deuria ser-li condicionat un enterrament

80.- Juan SERRA VILARO, *El frontispicio de la catedral de Tarragona*, Tarragona, Diputació, 1960, p. 26.

81.- Johannes VINCKE, *Documenta Selecta mutuas civitatis-Cathalaunicae et ecclesiae relationes illustrantia*, Barcelona, Ed. Balmes, 1936, p. 371, apèndix 506.

82.- Així ho indica l'epigrama de la seva sepultura i ho recullen els diversos episcopologis de la catedral.

provisional fins que va ser acabat el mausoleu. D'allí, segons detalla un document del rei Alfons datat el 12 de desembre de 1335, va furtar-ne les despulles, ocultament i amb enganys, sa germana Blanca, per endur-se-les al monestir de Sixena del qual n'era priora[83].

Si ens hem aturat amb tant de detall en aquest projecte funerari tarragoní, és, òbviament, per un motiu de pes. En la recerca de les fonts estilístiques de Guillem Seguer l'obra assoleix una transcendència innegable. Quan anem presentant les realitzacions que configuren el seu catàleg haurem de retornar més d'un cop al sepulcre tarragoní per a revelar-ne la font. Amb això no volem pas dir que Guillem Seguer s'hagués format amb l'artífex anònim del mausoleu, però indubtablement, com veurem, va conèixer i va copiar elements del sepulcre i tal certitud ens permet especular sobre una possible estada tarragonina del nostre artífex en els anys d'aprenentatge.

El sepulcre del patriarca i arquebisbe Joan d'Aragó no és un element aïllat. Si a la catedral des del punt de vista estilístic es fa difícil trobar realitzacions que li siguin properes, la historiografia, en canvi, ha defensat tradicionalment dependències vers ell pel que fa a l'escultura de la façana de la capella episcopal de Tortosa[84]. Les imatges exemptes dels sants bisbes que flanquegen la porta tenen, indubtablement, en el monument tarragoní el seu referent més proper. De nou en aquest projecte és factible invocar el nom de Guillem Seguer. La Marededéu que flanquejada per dos àngels presideix el timpà li és molt propera tant estilísticament com tipològica. Recordem que la capella fou costejada pel bisbe Berenguer de Prats o Desprats i que, per tant, atesa la manca absoluta de dades directes, la seva cronologia ha d'ésser determinada de moment en funció de la del seu promotor[85].

En el període que estem avaluant, enllà dels grans centres artístics en els quals varen poder concentrar-se les novetats formals amb més capacitat renovadora, es registra una vitalitat constructiva extraordinària. A la Conca de Barberà, per exemple, el segle XIV va comportar la substitució de molts edificis romànics i alhora la fundació de molts altres de nova planta. És el cas del monestir de Poblet que arquitectònicament durant l'abadiat de Ponç de Copons (1316-1348) va viure una època esplendorosa que va afectar molts sectors de la casa[86]. A l'Espluga va edificar-se aleshores l'església de Sant Miquel[87]. Ja hem parlat en diverses ocasions de Montblanc. Ultra Santa Maria[88] i el convent dels

83.- El publica: José-Ernesto MARTINEZ FERRANDO, *Jaime II de Aragón. Su vida familiar, II*, Barcelona, C.S.I.C., 1948, pp. 332-333, apèndix 459.

84.- Vegi's l'apartat 3 de l'estudi.

85.- Ibidem.

86.- Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*, Abadia de Poblet 1974, p. 202 i s.s.

87.- Pel que fa a Sant Miquel de l'Espluga: Emma LIAÑO MARTINEZ, *L'església gòtica de Sant Miquel a l'Espluga de Francolí*, "Arrels", I, 1980, pp. 101-118 i els treballs citats a les notes 187 i 188.

88.- Sobre el Montblanc d'època gòtica fa una panoràmica general: Cèsar MARTINELL,

Framenors, s'aixecà el santuari de la Serra, l'Hospital de Santa Magdalena, la casa dels Mercedaris, Sant Marçal...[89]. A la Guàrdia dels Prats va reformar-se la parròquia i es bastí l'ermita de Sant Pere Armengol[90]. A Barberà es remodelà també Santa Maria[91] i es fundà l'ermita de Santa Anna[92]; es registren reformes importants a Sant Miquel de Forès[93]; es basteix l'església de Conesa[94]; a Santa Coloma es reconstrueix la parròquia [95] i el convent mercedari de Bell-lloc[96]. A la vall del riu Corb es reedifiquen la parroquia de Guimerà[97], l'església del convent de Vallsanta[98], la de Ciutadilla[99]. L'activitat constructiva fou espectacular i naturalment el fet va constituir un reclam per als artífexs especialitzats. No solament d'aquells més directament vinculats a l'obra arquitectònica sinó dels artistes plàstics que fornirien les noves fàbriques dels elements necessaris al culte.

Entre els primers destaca el Benet Basques que signa un dels projectes coneguts de la nova catedral gòtica de Tortosa executat vers l'any 1345[100]. El seu no solament és un nom a retenir. Pot invocar-se fins i tot a propòsit de l'obra de Santa Maria de Montblanc. A pesar que s'ignora qui foren els seus primers responsables arquitectònics, cal sospesar la hipòtesi que un d'ells fos aquest mestre. La data en què el documentem convé perfectament als anys inicials de l'església i l'apel.latiu *de Montblanc* que argüeix Benet Basques en la seva signatura, és un argument favorable en tant que probable apel·latiu d'origen. Tot i que en els primers anys del segle XIV a la vila

"Montblanc", a: *CXVII Congrés Archéologique de France*, (Catalogne 1959), París, Société Française d'Archéologie, 1959, pp. 129-135. Per Santa Maria remetem també a les notes 33, 34 i 35 i a l'apartat 5 del present treball.

89.- Emma LIAÑO MARTINEZ, *Contribución al estudio del gótico en Tarragona*, Tarragona, Diputació, 1976, p. 57 i s.s.

90.- *Ibidem* ..., pp. 160-176.

91.- Això és el que sembla que cal interpretar a propòsit de les dades conegudes: Francesca ESPAÑOL i BERTRAN, *L'arquitectura religiosa romànica a la Conca de Barberà i Segarra tarragonina*, Montblanc, Centre d'Estudis, 1991, pp. 396-397.

92.- Emma LIAÑO MARTINEZ, *Contribución...*, pp. 153-160.

93.- Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, *L'arquitectura...*, pp. 139-151, 397.

94.- Vegi's el treball de Tomàs Capdevila citat a la nota 35.

95.- Publica les notícies relatives a la construcció: Joan SEGURA VALLS, *Història de Santa Coloma de Queralt*, Ed. preparada per Joaquim Segura, Santa Coloma, Ajuntament, 1984 (3a. ed.) p. 264 i s.s. Aquesta edició va incorporar diverses notícies de caire artístic que Mn. Segura havia publicat en altres treballs però que no s'havien recollit inicialment en el llibre. Substancialment no s'han aportat dades noves tot i que existeix un treball recent sobre l'edifici: Emma LIAÑO MARTINEZ, *Las iglesias góticas de Santa Coloma de Queralt*, "Aplec de Treballs", 2, 1980, pp. 21-50.

96.- Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, *L'arquitectura....*, pp. 273-289, 400-401.

97.- Ho atesta profusament l'heràldica i la documentació coneguda. Vegi's: Sanç CAPDEVILA, *Santa Maria i Sant Esteve de Guimerà. Notes històriques*, Guimerà, Patronat de la Bovera, 1986.

98.- Sobre Vallsanta vegi's més endavant l'aparell crític que acompanya l'apartat dedicat al sepulcre de Bernat de Boixadors.

99.- L'edifici no s'ha estudiat monogràficament però la cronologia que defensem és la correcta.

100.- Vegi's més endavant la nota 123.

també va aixecar-se l'església dels Franciscans, la complexitat de la parròquia era major i, per tant, més aproximada a la que plantejava la nova catedral de Tortosa que s'estava projectant.

La documentació també ens proporciona el nom d'altres mestres coetanis vinculats a fàbriques dels contorns. En l'obra de l'església de la Guàrdia dels Prats, per exemple, edifici amb coberta de fusta sobre arcs diafragmàtics hi figuren entre 1327-1350 un total de vuit operaris entre mestres i manobres[101]. A l'església de Forès hi treballà un Pere Borrell a partir de 1330[102] ; a Santa Coloma de Queralt d'ençà de 1331 se succeeixen Guerau Comí i Arnau Copons...[103]; a Conesa s'inicia la nova fàbrica a partir de 1345 i la documentació menciona com a responsable Guillem Pedrola de Guimerà[104]. Al monestir de Vallsanta es modifica substancialment l'església vers 1345. Arnau Savella i més tard Pere de Cardona i Francesc d'Igualada, de Cervera seran cridats per fer-se càrrec d'aquests treballs[105].

Malgrat l'interès indubtable dels noms que hem ressenyat, les seves responsabilitats en línies generals semblen no haver excedit el marc arquitectònic. Ara bé, és clar que un cop enllestides parcialment o total les referides fàbriques, calia dotar-les dels complements que els eren propis. Tot plegat feia imprescindible recórrer a uns artífexs familiaritzats amb un altre tipus de producte. Per a la Conca, durant el Tres-cents, Montblanc sembla haver estat la seu d'aquests mestres que forniran retaules esculpits o imatges a les parròquies de l'àrea immediata i també d'altres més distants. Entre ells es compta un Francesc Penedès documentat el 1306 amb relació a unes peces destinades a Forès[106], Guillem Timor atestat els anys 1345 i 1346[107] o el propi Guillem Seguer. Es tracta ja d'artífexs autòctons, en algun cas potser adscrits encara a la tradició anterior que probablement s'han format en el seu ofici a redós dels mestres forans instal·lats a la Catalunya Nova temps enrera. El paper d'una vila com Montblanc, l'adopten també altres indrets. És el cas de Santa Coloma on hi ha documentat Guillem Ginebrer l'any 1337 [108].

Segons mostra la documentació, durant el Tres-cents i particularment en

101.- En una data indeterminada anterior a 1327 es documenten: Guillem Andreu, Bernat Guerau, Ramon de Nora; el 1327 Berenguer de Pallars, Bernat Blanc i Pere i Arnau Balmanya com a manobres i l'any 1350 Pere d'Ivorra. Pels documents acreditatius: Emma LIAÑO MARTINEZ, *Contribución...*, pp. 228-230. Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Un nou contracte d'obra de l'església de Sant Jaume de la Guàrdia dels Prats*, "Aplec de Treballs", 3, 1981, pp. 197-201.

102.- Vegi's la nota 93.

103.- Vegi's la nota 95.

104.- Vegi's la nota 94.

105.- Remetem al capítol dedicat al sepulcre de Bernat de Boixadors, més endavant (apartat 4).

106.- Sanç CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona...*, p. 110

107.- Sobre Guillem Timor vegi's la nota 26

108.- Tractem de Guillem Ginebrer a l'apartat 6 del present treball i presentem les dades documentals conegudes del mestre.

el decurs de la primera meitat, la Conca de Barberà i la Segarra tarragonina varen disposar d'escultors aptes a les seves necessitats. En canvi, no podem afirmar el mateix pel que fa a la pintura. És ben cert, com veurem més endavant , que en el cas dels primers una bona part dels censats, es presenten identificats en els instruments com a pintors. Ara bé, aquesta parcel·la laboral si realment van cultivar-la, està fins ara per desentranyar. En canvi hi ha una dada, ignorada fins avui per la historiografia, a considerar en aquest terreny. Em refereixo a la comanda d'un retaule al pintor Ferrer Bassa de Barcelona per part de Berenguer Marçal l'any 1343[109]. L'obra, destinada a l'església de l'hospital fundat a Montblanc per Jaume Marçal, un germà ja difunt,[110] va realitzar-se segons ho confirma una àpoca[111]. La importància d'una notícia com aquesta és indubtable. D'una banda ens atesta la presència d'una obra de Ferrer Bassa a Tarragona, la primera fins ara, i, de l'altra, ens permet interrogar-nos sobre el seu impacte en els artífexs locals contemporanis. Si el paper del pintor barceloní com a introductor de l'italianisme a la pintura gòtica catalana és incontestable, es lícit qüestionar-se sobre la transcendència que va poder tenir l'arribada d'una obra aleshores *d'avantguarda* sobre els integrants de la denominada escola tarragonina. A propòsit d'això potser és adient recordar que, excepció feta del denominat "Mestre dels Queralt"[112], l'italianisme es fa sentir molt poc en les realitzacions sorgides en aquesta zona. En molts casos, això no obstant, quan es manifesta, ho fa en obres estilísticament híbrides que semblen fruit d'artistes reconvertits des dels pressupòsits del gòtic lineal als de l'italianitzant. És el cas del retaule de l'ermita de Paret Delgada al Camp de

109.- Josep M. MADURELL I MARIMON, *El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras III*, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", X, 1952, p. 315, apèndix 794. El retaule, segons confirma el document de cancel·lació, es va pactar per un total de quaranta lliures barcelonines.

110.- Sobre els Marçal de Montblanc vàrem localitzar un seguit de notícies quan realitzàvem la nostra tesi doctoral, que indubtablement arrodoneixen el seu coneixement. Es tractava d'una família de notaris radicada ja d'antic a la vila, alguns membres de la qual van dedicar-se al comerç. És el cas de Jaume Marçal, el fundador de l'hospital, al qual Jaume II va afavorir amb el nomenament de *domesticus et familares* l'any 1329. L'hospital al qual es destinarà el retaule ha generat una abundant bibliografia. Recollim els treballs més significatius: Emma LIAÑO MARTINEZ, *El testamento de Jaume Marçal de Montblanc*, "Universitas Tarraconensis", I, 1976, pp. 83-90; Jaume RIERA SANS, *La fundació del monestir de Sant Marçal de Montblanc (1391)*, "Aplec de Treballs", 6, 1984, pp. 97-111. En el contracte amb Ferrer Bassa actua el germà del fundador, designat marmessor i patró de la institució benèfica per aquest.

111.- Josep M. MADURELL Y MARIMON, *El pintor Lluís Borrassà*... III, p. 18, apèndix 358.

112.- A pesar d'existir alguns estudis sobre ell, manca encara la monografia definitiva sobre aquest mestre anònim actiu a l'àrea de Tarragona a mitjan segle XIV i del qual ens resten dos retaules (el de Santa Coloma, ara al M.N.A.C, i el de Sant Bartomeu a la catedral de Tarragona) i les pintures murals que ornen la falsa vidriera de la capella dels Sastres a aquesta darrera catedral. Per les reproduccions: Josep GUDIOL, Santiago ALCOLEA i BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1986, figs. 24, 301, 302, 303, 1041, 1043, 1044



Fig. 10.- Retaule de Sant Joan i Santa Margarida d'Alcover (ara al Museu Diocesà de Tarragona) (Fot. J. Yarza)

Tarragona[113], del retaule de Sant Joan Baptista i Santa Margarida d'Alcover[114] <Fig. 10-47-48> o dels frontals de Vallbona de les Monges als quals ens haurem de referir més tard. Invocar en el nostre discurs totes aquestes realitzacions no és gratuït: algunes poden ser vinculades a artífexs de Montblanc i tot fa pensar que són posteriors a l'any 1343. La qüestió, naturalment, sorgeix sola: fins a quin punt l'arribada d'un retaule l'any 1343 ple de novetats formals i estilístiques pot haver estat motor del canvi?

113.- Per la documentació coneguda sobre l'artista i la reproducció de l'únic retaule que es conserva *Ibidem*. Convé advertir que la figura de Joan de Tarragona es presenta en aquest catàleg, d'acord amb la opinió defensada tradicionalment per J. Gudiol Ricart. S'atribueixen a la seva mà, de forma més que discutible, des del documentat retaule de Paret Delgada a les realitzacions d'un artífex aliè que la historiografia anomena darrerament "mestre dels Queralt" (vegi's la nota anterior).

114.- *Ibidem*

3. LA CAPELLA DEL PALAU EPISCOPAL DE TORTOSA

Durant el Tres-cents, en el si del Palau Episcopal de Tortosa va bastir-se una nova capella[115]. Situada a la planta principal, constitueix un dels elements més significatius de la reforma que va ser duta a terme a l'edifici en època baixmedieval <Fig. 11>. Es tracta d'una construcció de planta quasi quadrada ubicada en el sector nord-est, que es cobreix amb dos trams de volta dels quals el que correspon a l'espai cultual ostenta una solució molt singular. S'ha concebut en la línia d'una volta estrellada de vuit puntes, però com que el sistema només s'ha emprat a la capçalera el format definitiu és hexagonal. Petites voltes d'angle permeten passar del perfil quadrat dels murs baixos a l'hexàgon. Indubtablement l'espai de la capella

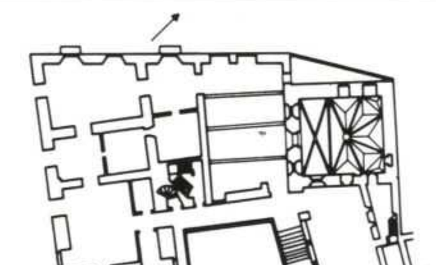


Fig. 11.- Planta del Palau Episcopal de Tortosa (segons el Catàleg Monumental de Catalunya)

115.- En especial: Francisco MESTRE Y NOE, *El Palacio episcopal de Tortosa. Descripción histórica y artística*, Tortosa, J. Zaragoza Imp., 1900.

hauria permès adoptar una solució molt més audaç que aquí s'ha avortat: la volta estrellada plena. Tot i això, la seva singularitat arquitectònica dins el panorama català contemporani és innegable i quelcom de similar succeeix, com veurem, amb la seva escultura. Precisament l'atenció que dediquem ara a l'edifici deriva d'aquesta darrera, per a la qual la historiografia ha defensat vinculacions molt estretes amb el sepulcre tarragoní del patriarca Joan d'Aragó[116].

Per ara s'ignora la data precisa d'erecció de la capella i l'única via per aproximar-nos a la seva cronologia és l'heràldica: un escut en el camper del qual figuren tres roses apareix en diversos indrets de la fàbrica. Es tracta de les armes del bisbe de Tortosa Berenguer Desprats (1316- +1340)[117], presents també al frontal de la seva ossera ubicada inicialment a la capella de Santa Candida i ara a l'interior de la catedral[118]. Això és tot. Si s'accepten, però, les dependències escultòriques assenyalades, és factible delimitar quelcom més aquest aspecte. Recordem, segons s'ha dit anteriorment, que l'obra del sepulcre tarragoní se situa entre 1334 (data de la mort de l'arquebisbe) i el 1337, moment en el qual es registra una notícia directament relacionada amb les obres del mausoleu[119]. Evidentment si l'escultura de la capella episcopal apunta una vinculació estilística vers aquest projecte funerari sembla natural suposar-la posterior. En base a aquesta constatació pot defensar-se, per tant, que si bé la construcció de la capella tortosina va poder engegar-se en vida del seu promotor, sembla factible sospitar que va poder concloure's després del seu òbit. A favor d'aquesta interpretació pot argüir-se un fet. Hi ha una diferència significativa entre l'escultura arquitectònica interior (la que presideix les mènsules sobre les quals recolzen els arcs de les voltes) i la que trobem a la façana, tot i que aquí tampoc hi ha una unitat estilística plena. Mentre la segona s'explica majoritàriament a partir del sepulcre tarragoní, per la primera poden esgrimir-se certs contactes amb Navarra. Si abans hem remarcat l'interès de la solució arquitectònica adoptada a la volta del tram presbiteral, aquesta vinculació navarresa de l'escultura pot ser molt reveladora en relació a ella.

La forma pseudo-estrellada adoptada a la volta referida no compta amb

116.- Agustín DURAN SANPERE, Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica*..., p. 194.

117.- Sobre el bisbe: Jaime de VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España V: Tortosa*, Madrid, Imprenta Real, 1806, pp. 95-96. Tot i que va morir abans del precís inici de les obres de la nova catedral, la seva intervenció a favor del projecte fou decisiva (vegi's José MATAMOROS, *La catedral de Tortosa*, Tortosa, Ed. Católica, 1932, p. 107)

118.- L'ossera, com d'altres episcopals, va estar col·locada en el si de l'antiga sala capitular transformada després de l'arribada d'unes relíquies en capella de Santa Candida. Es tractava del lloc de sepultura comú dels bisbes de Tortosa. Enumera els enterraments i transcriu els epitafis en parlar de l'episcopologi: Jaime de VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 75 i s.s.

119.- Vegi's el paràgraf que correspon a les notes 73 a 84 del nostre treball i el text d'aquestes.

antecedents a Catalunya[120], però pot relacionar-se amb realitzacions foranes molt concretes: les sales capitulars de les catedrals de Burgos i Pamplona. Aquests espais, coberts amb voltes estrellades en un període molt primerenc dins el segle XIV[121], constitueixen els exemples més propers estructuralment i cronològica a la capella tortosina. Probablement en aquest darrer cas l'ús cultual de l'espai va determinar l'adopció d'una solució quelcom distanciada que no dubtem a considerar el seu "model". Enfront de l'espai unitari i centralitzat de les sales capitulars citades, recordem que a Tortosa la coberta divideix espaialment la capella ja que una volta de creueria se situa sobre l'àmbit dels fidels i la de traçat hexagonal sobre l'altar. Partint del fet que la planta quadrada de la capella episcopal hauria permès completar l'octògon s'ha de sospitar que varen haver d'ésser raons de "significança espaial" les que motivaren aquesta altra opció[122]. Arribats a aquest punt és important invocar un nom: el de Benet Basques de Montblanc, i ferho amb relació a aquest disseny arquitectònic[123]. Per tres raons. La primera perquè el disseny que va realitzar el mestre, probablement entorn a 1345 per la nova catedral de Tortosa que es projectava[124], pot respondre a una vinculació prèvia a la ciutat. La segona i la tercera en base al seu nom. Indubtablement el *de Montblanc* sembla indicar-nos el seu lloc immediat de procedència, però el cognom Basques que el precedeix permet pensar en l'àrea del País Basc i Navarra, fins i tot Castella, com origen remot. Òbviament, aquesta hipotètica provinença convindria no solament a propòsit dels antecedents possibles per l'estructura de la capella (la sala capitular de Pamplona dita capella Barbazana era acabada l'any 1319)[125], sinó amb relació a l'escultura arquitectònica per a la qual els capitells del refetor de la

120.- El que pot aproximar-s'hi més, tot i que estructuralment no respon al mateix plantejament ja que la planta d'aquesta darrera a la zona presbiteral és poligonal i no quadrada, és la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona. La qüestió, però, és que per la seva cronologia aquesta sembla posterior a la de Tortosa. Publica les dates sobre la primera: Sanç CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona...*, pp. 37-38. També: E. LIAÑO MARTINEZ, *Reinard des Fonoll...*, que, en una pràctica que ha esdevingut habitual en ella, presenta com inèdites dades documentals localitzades prèviament i publicades per historiadors que l'han precedida en l'anàlisi de determinats problemes artístics, en aquest cas Mn. Sanç Capdevila.

121.- Vinculació que no s'ha suggerit fins ara. Pel que fa a les sales capitulars esmentades: Leopoldo TORRES BALBAS, *Arquitectura gótica* ("Ars Hispaniae" VII) Madrid, Ed. Plus Ultra, VII, pp. 238-243 i figures 200 a 203.

122.- És el mateix que succeeix a la Capella dels Sastres de la catedral de Tarragona.

123.- Sobre aquest mestre, documentat pel moment només a Tortosa: José MATAMOROS, *La catedral* ..., pp. 26, 33, 52-58, 66. També: Victòria ALMUNI BALADA, *L'obra de la Seu de Tortosa (1345-1441)*, Tortosa, Ed. Dertosa, 1991, p. 59 i s.s.

124.- El disseny, avui perdut, el reproduí Matamoros (*op. cit.* p. 33) i ho fa també Almuní (*op. cit.* p. 235) a partir de l'anterior. S'ha interpretat tradicionalment com l'alçat d'un sector de l'exterior de l'absis. Tot i que no està datat es considera previ a l'inici de les obres de la nova catedral i més o menys coetani al projecte general de la Seu executat per Antoni Guarc l'any 1345.

125.- Sobre les dates de construcció de la capella vegi's la nota 6.

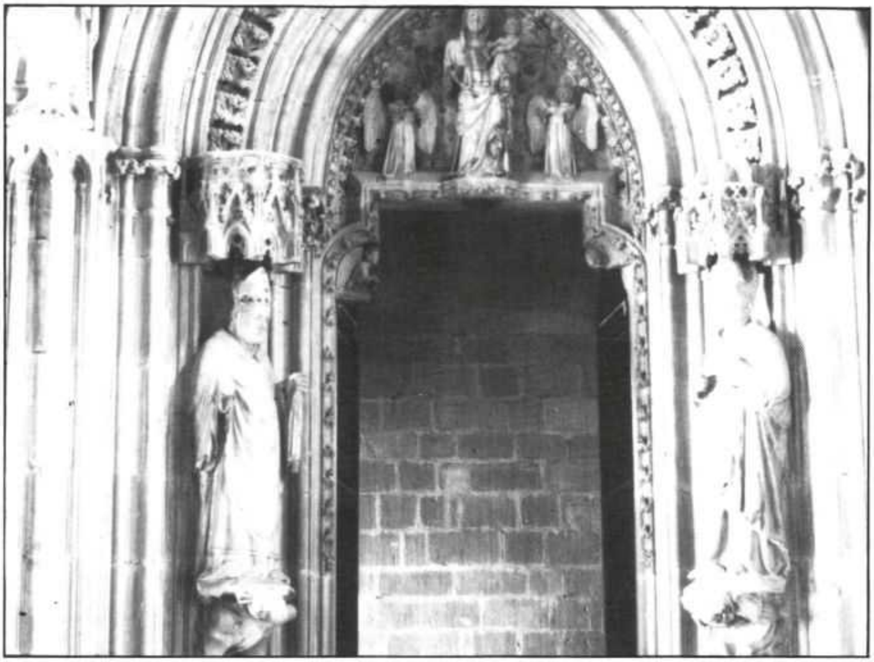


Fig. 12.- Façana de la capella del Palau Episcopal de Tortosa (Fot. J. Yarza)

mateixa catedral poden constituir un punt de referència viable[126]. Per últim i en aquesta mateixa línia de raonament, l'origen immediat del mestre quan es vincula a Tortosa és un fet que no convé negligir a propòsit de la hipotètica vinculació d'un artífex com Guillem Seguer de Montblanc al projecte de la capella episcopal, punt que passarem a defensar tot seguit[127].

Com hem indicat l'escultura d'aquest àmbit no és en absolut unitària. D'una banda existeix l'arquitectònica de qualitat mediocre però d'innegable interès iconogràfic, a l'interior, de l'altra la que apareix a la façana. Aquesta última zona és, pel tractament plàstic, un dels dissenys més assolits del gòtic català, i així ha estat reconegut per la historiografia <Fig. 12>. S'ha concebut, d'acord amb l'organització pròpia de les sales capitulars, amb una porta central i dues finestres laterals. Aquesta, extremadament rica des d'un punt de vista escultòric, té timpà i el presideix la figura de la Mare de Déu amb el Nen flaquejada per

126.- Es tracta d'unes mènsules de considerables dimensions que permeten un desenvolupament iconogràfic ampli. Analitza aquesta escultura arquitectònica i publica una extensa documentació fotogràfica: Luis VAZQUEZ DE PARGA, *El maestro del Refectorio de Pamplona*, "Príncipe de Viana" IX, 1948.

127.- Sembla factible considerar l'origen montblanquí de Guillem Seguer a partir d'un rastreig del cognom dins la vila des dels primers anys del segle XIV (vegi's la nota 23) i de la seva inequívoca vinculació a l'indret almenys des de 1341 fins al 1348.



Fig. 13.- Sant Ambròs. Façana de la capella del Palau Episcopal de Tortosa (Fot. J. Yarza)



Fig. 14.- Sant Gregori. Façana de la capella del Palau Episcopal de Tortosa (Fot. J. Yarza).

les de dos àngels, totes treballades en cos rodó[128]. Al fons del timpà <Fig. 15> i sota la peanya de Maria es comptabilitza per tres cops l'heràldica del promotor. A banda i banda de la porta central i de nou en la zona alta de la façana, ocupant els espais intermitjos entre aquesta i les finestres, hi apareixen les figures de quatre sants sota dossers, probablement , com veurem, els Doctors de l'Església[129]. Un d'ells, el situat a baix, a l'esquerra, és identificat per una inscripció policroma: es tracta de Sant Agustí. En el cas dels altres tres <Fig.13>, tot i que la qüestió per ara resta oberta, sembla significatiu que un d'ells porti tiara papal de tal manera que pot tractar-se de Sant Gregori[130] <Fig.14, Làm. IIb>. El problema per a la definitiva identificació es planteja a causa que una de les figures (la situada a la dreta de la porta) va perdre el cap originari i l'actual (col·locat en una data indeterminada) no ostenta el capell cardenalici que cor-

128.- Recordem que aquesta fórmula (la Marededéu entre àngels) serà una de les més repetides per l'artífex segons ho atesten els contractes (vegi's la nota 125).

129.- Proposem aquesta nova identificació per primer cop. Les figures s'havien interpretat fins ara com a sants bisbes.

130.- Indubtablement es cobreix amb quelcom distint d'una mitra. Tot i que el pintor que ha policromat el conjunt ha reproduït sobre la seva superfície l'equivalent als *senastres*, aquests brodats d'aplic que embellien les mitres, el seu format és el propi de la tiara papal.



Fig. 15.- Marededéu del timpà de la capella del Palau Episcopal de Tortosa (Fot. J. Yarza)

respondria a Sant Jeroni. L'ornamentació es complementa amb mènsules figurades, fullatges que recorren el perfil dels arcs etc.

Com s'ha dit, l'adscripció d'aquesta escultura a la que ens acabem de referir, a un ambient proper al sepulcre del Patriarca Joan d'Aragó de Tarragona ha estat defensada repetidament. No són només les figures de cos rodó les que ho evidencien, també la riquesa en l'apartat de l'escultura arquitectònica és un tret comú a ambdós monuments i, alhora, el repertori ornamental que s'empra. Fins pot ser significativa, en aquest sentit, la presència d'animalons, a manera de gàrgoles, en els muntants de l'arc soli tarragoní i en els dosserets de Tortosa <Fig. 16>. El parentiu és indubtable, tot i que també cal reconèixer l'evidència de petites intervencions al marge d'aquesta línia estilística[131]. No és el cas de la figura de Sant Agustí, per exemple, darrera la qual hi planeja la de Sant Fructuós en el mausoleu referit i el mateix pot afegir-se respecte la imatge de Sant Ambròs ubicada en alt, a l'esquerra <Fig. 13>. És també significativa en aquest mateix sentit la proximitat dels àngels que acompanyen Maria, al timpà, respecte els que transporten l'ànima de Joan d'Aragó vers el cel, tot i que el treball a aquesta zona de la façana resulta més mediocre que la resta del treball escultòric. Si

131.- És el cas de la figura que ocupa la mènsula ubicada sota el llindar a la dreta de la porta.



Fig. 16.- Dosser. Façana del Palau Episcopal de Tortosa (Fot. J. Yarza)

els vincles italians del sepulcre de Tarragona no els discuteix ningú, és obvi que reclama el mateix ascendent la voluntat de retrat que s'observa darrera d'aquests rostres barbats i madurs, amb sotabarba i profusió d'arrugues de la capella de Tortosa. Acceptat això, cal reconèixer, però, que entre el sepulcre tarragoní i aquestes escultures hi ha una diferència significativa: aquestes són obra d'un artífex distint del primer. Hom té la impressió d'estar davant la realització d'un escultor que segueix unes directrius que dibuixa un altre i que el resultat acaba essent "imitació" de quelcom aliè. Potser amb relació a aquestes realitzacions pot semblar agosarat adduir el nom de Guillem Seguer o el d'un taller en el qual el nostre mestre s'integra, però des d'un punt de vista estilístic la hipòtesi és versemblant. Almenys en el cas de les figures de dos dels Doctors, singularment les dues ubicades a la dreta de la porta. Una d'elles, com s'ha dit, va perdre en una data que desconeixem el cap originari, però l'altra es conserva íntegrament i permet apreciar bona part del que seran els estilemes propis de l'escultor de Montblanc. Ara bé es com si aquí s'hagués plegat a les exigències d'un mestre-director perquè després en les que hem de considerar les seves realitzacions més directament personals, s'aprecia una progressiva simplificació en el tractament dels rostres. És notori el que apuntem; per exemple, si es contrasta la fesomia d'una de les figures de Tortosa (Sant Gregori) amb la dels jacents masculins de Vallsanta i Talavera dels quals després parlarem[132]. D'altra banda, aquests semblants madurs que obligaven a una ma-

132.- Vegi's dins el capítol 4 l'apartat "sepulcres monumentals".

jor minuciositat per tal de reflectir adequadament les arrugues, les barbes etc. semblen haver desaparegut en l'etapa posterior. Només perviu la solució adoptada a les celles que es mantindrà com un tret característic en l'obra de Seguer des d'ara. En el que fa a la concepció del volum del cos, és indubtable que estem davant quelcom de clar ascendent italià. També es fa difícil retrobar-ho en el Guillem Seguer d'anys posteriors. Això no obstant, és important fer notar que una de les Marededéus que obrà l'artista (la de Vinaixa), la més antiga documentada, comparteix amb aquesta figura i amb la del suposat Sant Jeroni un cert concepte del volum que després perdran noves imatges de la Marededéu executades per l'artífex, i, al nostre entendre, posteriors a aquesta.

4. GUILLEM SEGUER, ESCULTOR.

LES MAREDEDÉUS

Com hem assenyalat, les imatges existents a Vinaixa fins l'any 1936 foren el punt de partida en la reconstrucció de la personalitat artística de Guillem Seguer[133]. La Mareдedéu, més en particular, perquè coincidia plenament, com ho atesten les antigues fotografies que conservem d'ella, amb les condicions pactades en el contracte, tot i que aleshores ja havien desaparegut els dos àngels que inicialment degueren acompanyar-la <Fig. 1-2>. Aquesta imatge mesurava 1,30 d'alçada, l'equivalent als sis pams convinguts, i estava dempeus. Sostenia l'Infant a la banda esquerra i amb la mà dreta el tany d'un element floral, l'únic testimoni que n'havia restat. El Nen mirava enfront i tenia els dos bracets avançats i suspesos en un gest que feia pensar que inicialment sostenia quelcom, element llavors també perdut. Maria vestia una túnica inferior cenyida a la cintura per una corretja i, al damunt d'aquesta, un ampli mantell que li queia des del cap i que ella recollia, ajudant-se amb el braç sobre el qual duia el Nen. Aquest mantell que li cobria el tors i la part baixa del cos, va ser, com en altres molts casos, pretext immillorable en mans de l'escultor per enriquir plàsticament l'obra, a partir dels plecs que es generaven sobre el ventre, o a un dels laterals de la imatge on el mantell configurava un caient en cascada . El Nen vestia túnica, destacant en ella l'abundant acumulació de plecs en la zona baixa.

El cap de Maria apareixia cobert per un mantell que deixava entreveure els cabells amb els quals s'emmarcava el rostre. Ajudava a subjectar-lo sobre el cap una diadema. Era un simple cenyidor embellit amb elements florals realçats que quan va fotografiar-se la peça ja estaven quasi tots malmesos. Els rostres de la Mare i del Fill eren de galtes plenes, el de Maria arrodonit i el de Jesús allargassat, i mostraven ambdós una lleugera sotabarba. Escultòricament no s'havien remarcat massa les celles. Les configurava un traç molt fi que semblava pensat per complementar-se amb la poli-

133.- Vegeu la nota 5

cromia posterior. Les boques eren petites i hi destacava el gruix del llavi inferior. En el cas de Jesús uns rínxols menuts li emmarcaven el front.

Com veurem, aquest tipus marià aparentment molt genèric *a priori*, va ser la realització de Guillem Seguer més reclamada. És clar que no podem atribuir a raons exclusivament artístiques aquest fet que esdevé incontestable si partim del nombre d'imatges censades. La substitució de mols edificis romànics per fàbriques gòtiques, la renovació dels escenaris litúrgics amb nous retaules, el propi deteriorament de les imatges antigues confeccionades majoritàriament en fusta, va generar unes necessitats que el nostre escultor estava en situació de solventar, però, és clar, hi havia altres artífexs actius a la zona pels mateixos anys i ,en canvi, es fa difícil elaborar un catàleg de la producció d'aquests perquè no hi ha obres. Tal constatació ens mena a una conseqüència. Certament a l'àmbit d'activitat de mestre Seguer es detecta una gran demanda d'imatges de la Marededéu en el segon terç del segle XIV, però el model que ell executa és, de tots, el que gaudeix del favor dels clients i això explica l'abundància de copies conservades i la seva dispersió.

Es comptabilitzen un total de 9 imatges de la Verge amb el Nen que, amb lleugeres variants, responen al mateix tipus que segueix la de Vinaixa que acabem de descriure. Pot haver-hi canvis pel que fa als atributs que sostenen la Mare i el Fill,[134] petites diferències en la disposició del mantell sobre el cos de Maria i, naturalment, també en el que pertoca a les dimensions totals de les figures, però això és tot. Les imatges que responen a aquestes característiques són les de Vinaixa <Fig. 1-2>, Nalec <Fig. 17> , Vallbona de les Monges ["del Cor"] <Fig. 19 bis>, Vilet <Fig. 18>, Castelldans <Làm. III i IV>, Anglesona[135] <Fig. fitxa apèndix>, Lleida

134.- Tot i que l'atribut genèric de la Mare és el tany floral, en algun cas sembla haver-se acompanyat d'un moixó (Mareddéu del Metropolitan). Pel que fa al Nen pot aparèixer indistintament a la seves mans l'ocell o el llibre. En aquest darrer cas, com que la Verge del Metropolitan ha conservat la policromia originaria, es pot llegir el text que hi figurava: VERBUM CARO FACTUM EST ET HABITAVIT IN NOBIS (Joan 1, 14)

135.- Tot i que majoritariament les Mareddéus semblen procedir d'altars interiors de les esglésies, en el cas d'Anglesola potser no va ser així. Segons ha mantingut la tradició i confirmen dades documentals, va haver-hi una Mareddéu a un dels portals de la vila, concretament al de Verntalada. En el qüestionari adreçat per Francisco de Zamora als pobles de Catalunya, que Anglesola va retornar complimentat, podem llegir-hi a propòsit de la qüestió: *"Otras capillas": Primero encima del portal de Verntalada se respeta una imagen de Santa Maria Madre de Dios, artificiosamente labrada de fina piedra, con el Niño en sus brazos, y sin embargo que esta con habilidad esculpida y pintada astá vestida de sedas y visitada de las gentes.* (Madrid, Arxiu del Palau Reial, Ms. 2472, s.f.). Fa poc, dins la fornícula superior d'un portal lateral de l'església, va emplaçar-se una antiga imatge de Maria amb el Nen (gòtica i de pedra) que es creu correspon a la de l'antic portal. No tenim arguments per a discutir aquest fet que la tradició defensa, però en relació a ell hi ha una qüestió que no convé negligir: les seves dimensions la fan inadequada per anar destinada a la porta de la vila. En canvi, pel que es pot deduir de la fotografia amb què comptem, l'altra peça (la de Seguer) era molt més idònia



Fig. 17.- Marededéu del Nalec (destruïda abans de la guerra civil).



Fig. 18.- Marededéu de Vilet. Detall (Fot. J. Yarza)

<Fig.22> i les Avellanes <Làm. Va>[136]. Cal remarcar que de totes les enumerades, la de Nalec, contractada per Guillem Seguer l'any 1343, tradicionalment s'ha considerat destruïda[137]. Això no obstant, la fotografia d'una Marededéu existent a aquest indret en una data indeterminada de començaments de segle, que presentem ara per primer cop <Fig. 17>, permet contestar tal opinió, i, alhora, esdevé un nou argument a favor de la identitat de Guillem Seguer. Si la confrontació del contracte de Vinaixa amb la Marededéu conservada fins el 1936, plantejava alguna mena de dubte, aquest document gràfic que aportem l'esvaeix definitivament. Es tracta d'una imatge de Maria amb el Nen, molt malmesa, però perfectament equiparable en base al treball escultòric, a la de Vinaixa i a les restants citades.

Aquest model repetit amb tant de succés per Seguer, sembla haver format

136.- La informació monogràfica de cadascuna de les escultures es recull puntualment a les fitxes del catàleg que figura com apèndix del treball (apartat núm. 9).

137.- En el cas de Nalec, vaig poder confirmar per testimoni oral (Ramona Ferriol, 85 anys) que damunt la teulada de l'església hi havia hagut *un sant* que va malmetre's. Sembla ser que va caure del lloc on estava col·locat i ningú sap donar raó de què se'n van fer dels fragments. Tot això va succeir abans de la guerra. Dec a l'amabilitat de la Sra. Antonieta Mulet el coneixement d'aquestes notícies. Ultra això vaig poder confirmar la correcta pertinença a Nalec de la fotografia antiga localitzada, després de contrastar *in situ* el format de l'espadanya.



Fig.19.- Marededéu del Museu de Lleida (Fot. J. Yarza)

part del patrimoni iconogràfic tarragoní del primer Tres-cents. Ens porta a aquesta conclusió l'abundància d'imatges homònimes (i equivalents des d'un punt de vista tipològic) que s'han conservat en aquest àmbit, les quals, segons atesta l'anàlisi estilística, depenen d'artistes diversos més o menys coetanis. Poden ser invocades a propòsit del que apuntem la Marededéu del claustre de Santes Creus i sengles "còpies" d'aquesta: la de l'església del Pont d'Armentera i la dels Omellons de na Gaià (ara ambdues al Museu Diocesà de Tarragona)[138] <Figs. 20-21>. Cal dir que durant la segona meitat del segle la divulgació del tipus iconogràfic s'estén a terres lleidatanes i tal fet no pot deslligar-se del propi Seguer. L'èxit de la seva Marededéu amb el Nen en aquest àmbit n'ha d'ésser la raó immediata. Precisament una peça que alguns estudiosos inclouen en el seu catàleg, però que l'anàlisi estilística demostra que no li pertany: la Verge de Çaidí, ara a l'església de Sant Llorenç de Lleida, és testimoni del que apuntem <Fig.22>. La imatge, vinculada a la denominada "escola de Lleida", segueix, però, tipològicament i iconogràfica, el model introduït des de l'àmbit tarragoní pel nostre artista[139].

138.- Les fotografies de dues de les imatges s'incorporen com a material de comparació entre les làmines que figuren al final del treball. Això no obstant, pel que fa a les argumentacions a favor d'aquestes dependències tipològiques respecte la Marededéu de Santes Creus que defensem: Cifr. Francesca ESPAÑOL, "Marededéu dels Omellons" a: *Pallium*, Tarragona, Diputació, 1992, p. 129

139.- L'analitzem a l'apartat 7. Vegi's *infra*.



Fig. 19 bis.- Marededéus del Cor de Vallbona de les Monges (Fot. J.Yarza)



Fig. 20.- Marededéu del Claustre de Santes Creus (Fot. J. Yarza)



Fig. 21.- Marededéu dels Omellons (Segons *Pallium...*, p.129)

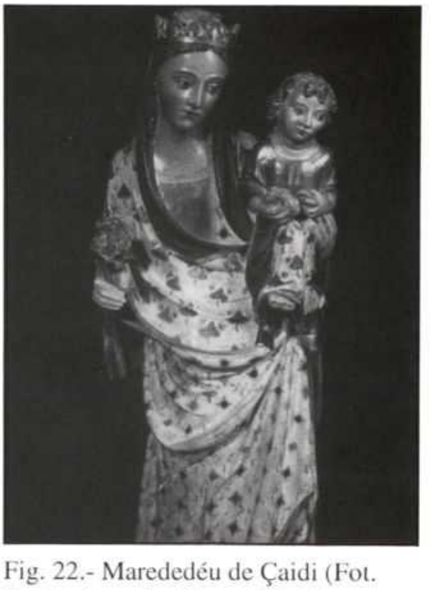


Fig. 22.- Marededéu de Çaidi (Fot. Carles Aymeric, Generalitat de Catalunya, Centre de Restauració i Conservació dels Béns Mobles)

Guillem Seguer només s'allunya en tres ocasions d'aquest model prefixat. Es tracta de la Marededéu que es coneix com "del claustre" a Vallbona de les Monges <Làm. Vb>, de la que antigament formà part de la col.lecció Blumenthal i ara se serva al Metropolitan Museum de Nova York <Fig.23>, i, finalment, de la denominada "del Truc", a Vinaixa <Fig. fitxa de l'apèndix>. En el primer cas, la imatge s'ha considerat tradicionalment romànica. Hi havia una raó per a fer-ho, que a l'hora de les valoracions ha pesat molt més que la indiscutible aparença gòtica de la fesomia de Maria: era una imatge entronitzada, en la qual el Nen apareixia assegut al bell mig de la falda de la Mare, fent el gest de la benedicció, i, ultra això, el setial era també un sumptuós tron romànic, en el qual no mancaven els usuals caps de fèlids com a remat superior. Fins ara ningú se n'havia apercebut. La que s'anomena Marededéu del Claustre de Vallbona no és més que una "còpia" executada en el segon quart del segle XIV per un artífex gòtic, d'una Marededéu romànica, potser la talla de fusta d'una Verge negra (aquest era el seu color abans de la restauració de 1927, segons atesten les fotografies realitzades per F. Blasi Vallespinosa) o la que encara avui presideix el timpà de la porta d'entrada a l'església, obra de Ramon de Bianya[140].

Pel que fa a la Marededéu novaiorquesa s'allunya del model més usual no tant per la seva tipologia (en realitat pot acceptar-se que s'integra en la comuna) com per la indumentària de Maria. És obvi que hi ha hagut una voluntat de modificar les vestidures habituals i fer més luxosa l'aparença de la Verge mercès a aquests canvis en l'abillament. Duu una túnica inferior molt cenyida al cos i al damunt un llarg mantell que se subjecta sobre el cap amb una diadema i, damunt les espatlles, amb sengles fermalls units entre si mitjançant una rica cadena. En cap altra peça descobrim aquests complements de la indumentària femenina entre els quals s'inclou l'habitual corretja que cenyeix el brial. Sospitem que en els dos primers casos enumerats, poden haver estat els destinataris de la comanda els responsables d'aquesta "originalitat". En el cas de Vallbona fins podem sospitar que es tractava de substituir una imatge antiga per una de nova, sense fer massa evident el canvi, o de comptar per a l'església amb un "doble" de la figura existent al timpà tardoromànic de la porta d'entrada. Com que ignorem la procedència exacta de la peça del Metropolitan Museum es fa més difícil especular sobre ella en aquests termes, però hi ha una qüestió a considerar: la possible imitació d'una imatge preexistent. En aquest sentit és important recordar que la concentració de Marededéus vestides luxosament i segons la moda

140.- Fins ara, estranyament, aquesta cronologia no s'havia qüestionat. Per a la bibliografia sobre la peça remeto a la fitxa monogràfica.



Fig. 23.- Marededéu de l'antiga col.lecció Blumenthal (ara al Metropolitan Museum de Nova York)

de l'època, és tant notable en l'àmbit lleidatà que quasi esdevé característica de l'escola[141].

Pel que fa a la Marededéu del Truc de Vinaixa, el fet que permet explicar la seva aparent originalitat s'extreu de l'escassa qualitat de la pròpia escultura. Aquesta no és una obra d'encàrrec. Indubtablement estem davant d'una realització de taller, destinada, com les pròpies dimensions suggereixen, a la venda directa. Es tracta, en definitiva, d'un model que podrien executar seriadament els ajudants de l'artista, segons fou habitual en els segles medievals[142].

Encara que les diverses Marededéus enumerades fins ara ens han pervingut com a elements aïllats, tant el contracte de Vinaixa com el de Nalec

141.- Poden citar-se, per exemple, les Marededéus de Pedra a la Vall d'Ager (destruïda), la de Bellpuig de les Avellanes, ara a una col·lecció particular, així mateix, tot i que, com l'anterior, data de la segona meitat del segle, la de Montalegre.

142.- Pel que fa a la Marededéu del Truc remetem a la fitxa del catàleg.

informen que en aquells casos (i podem sospitar que en altres, com succeeix en el cas de la de Castelldans segons registra una Visita Pastoral del segle XV)[143], les imatges de la Verge s'havien d'acompanyar de dos àngels exempts, de la mateixa alçada i material[144]. No tenim constància de la preservació de cap d'aquestes peces, però indubtablement es van confeccionar. La reunió d'aquest conjunt de figures fou força habitual a l'època, i ho atesten exemplars conservats totalment o parcial. La reiteració en la comanda a Seguer per dues vegades d'aquest model, també ens mena a interrogar-nos sobre la possible dedicació de l'artífex a un dels productes que va tenir major impacte aleshores: el retaule de pedra. Tot i que sembla natural imaginar-lo implicat en aquest darrer camp, el cert és, però, que no existeix per ara cap testimoni que ho avali, i, d'altra banda, aquests conjunts escultòrics que va executar, semblen, en principi, incompatibles amb el tipus de retaule vigent aleshores a Tarragona[145].

L'any 1341 i l'any 1343, Seguer contractava respectivament amb els jurats de Vinaixa i Nalec l'execució de les Marededéus conservades fins la guerra civil i ara perdudes. El nostre artífex en va realitzar un total de 10 més, per a les quals no disposem pràcticament de cap mena de data. No sabem, àdhuc, quan, ni per a quin indret dels edificis respectius varen executar-se. Totes aquestes qüestions reclamen aclariments que no estem en disposició d'oferir. Això no obstant, hi ha altres realitzacions de l'artista més ben documentades. Passarem a presentar-les i reprendrem de nou la problemàtica que acabem d'assenyalar a l'apartat de conclusions.

LES IMATGES DEL SANTS

El Sant Joan Baptista de Vinaixa.

Pels mateixos anys en què Guillem Seguer va ser reclamat pels jurats de Vinaixa per a confeccionar la Marededéu i els dos àngels que hem comentat, degué realitzar-se una nova imatge per l'església (recordem que l'edifici tot just s'havia acabat aleshores) Fins la guerra civil va conservar-s'hi un Sant Joan Baptista, llavorat en pedra, del qual ens resten fotografies, <Figs.3-4> que ja P. Batlle va atribuir a Guillem Seguer en base a incontestables

143.- Lleida, Arxiu Capitular, Visites Pastorals 1445, fol CCCCLIIII: *ara integra duobus angelis lapideis et duobus candelabris et cortina in eorum altaris.*

144.- El conjunt d'aquestes tres figures, que indubtablement ja té el seu origen en les obres de vori del segle XIII, va gaudir d'un relatiu èxit. A tall d'exemple poden citar-se les Marededéus de la capella episcopal de Tortosa o de la porta d'entrada a la de Conesa (Conca de Barberà). En el cas de la Marededéu de les Olives de Girona també se seguia aquest model.

145.- En els retaules que poden datar d'aquests primers temps, és a Tarragona on trobem que es reitera més una solució que no sembla haver arrelat a altres indrets: la imatge titular del retaule treballada en alt relleu (cas del retaule de la capella dels Sastres, del de Montblanc...).

connexions estilístiques amb l'altra peça del mestre, i partint de l'existència d'un testament datat el dia 1 de gener de 1342 en el qual es destinava un total de 12 sous: *ad faciendum imago Sancti Ioannis Baptiste*[146].

El sant està dempeus, vesteix una túnica cenyida a la cintura i duu damunt d'aquesta un mantell. Amb la mà esquerra sosté un llibre pla sobre el qual reposa l'anyell i amb la mà dreta sembla aguantar-se el mantell. El rostre adopta un perfil més allargassat del que és comú en les fesomies de Seguer i s'emmarca mitjançant la barba i unes clenxes rinxolades que li cauen des de dalt del cap fins les espatlles. Una abusiva policromia dificulta l'observació de certs trets estilístics, però no ho impedeix. És el cas, per exemple, de les celles. Han estat executades marcant els seus elements pilosos, particularitat força inusual per a la qual pot assenyalar-se un precedent molt significatiu (el jacent del patriarca i arquebisbe de Tarragona Joan d'Aragó) <Làm. Ib> i també paral·lels en el propi catàleg de l'artista. D'altra banda és igualment ressenyable el fet que el llavi inferior sigui molt més gruixut que el superior, o que la mà dreta mostri clarament les venes del seu dors. Tot plegat són estilemes que ens descobreixen la personalitat del mestre, el seu sistema de treball, i, de retruc, el punt de referència obligat en la adscripció de noves realitzacions al seu catàleg. En aquesta mateixa línia convé subratllar la peculiaritat dels plecs que el cenyidor genera a la cintura. Si bé la disposició general del cos de Sant Joan no s'allunya de la que adopten les Marededéus que hem presentat fins ara, en cap cas trobarem el tipus de plec que remarquem , tot i que reapareixerà en el Sant Miquel de Granyena <Fig. 24> que analitzem més endavant. Poden argüir-se pocs paral·lels a propòsit d'aquesta particularitat, però significativament un n'és ressenyable: el Sant Lluís de Tolosa <Fig.7> que envolta el sepulcre del patriarca i arquebisbe de Tarragona Joan d'Aragó. Per aquest motiu haurem de retornar a aquest punt en l'apartat de conclusions estilístiques.

Pel que fa al tipus iconogràfic adoptat en aquesta figura del precursor, no podem deixar de veure vincles directes amb la homònima que presideix el retaule d'Alcover. Tot i que es conserven escultures més o menys coetànies (com ara el Sant Joan Baptista de la capella del Corpus Christi de la catedral de Tarragona) tenen poc a veure amb la de Vinaixa. En canvi, si exceptuem lleugeres variants com ara la presència del format circular com a embolcall de l'anyell, la referida d'Alcover és molt propera <Fig. 10-47-48>. Similar indumentària, gestualització, fins i tot coincidències en el tractament del cabell i la barba. Aquest veïnatge no deixa d'ésser significatiu si pensem que també haurem d'invocar l'altra titular d'aquest retaule (Santa Margarida) com a paral·lel d'una nova escultura de Seguer, i, si prenem en

146.- Pere BATLLE HUGUET, *Esculturas del artista...*, pp. 96-97, apèndix 2, pp. 98-99.

consideració, les proximitats estilístiques ja assenyalades entre ell i els dos frontals de Vallbona de les Monges que més endavant analitzarem com a obra probable del Seguer pintor.

En tot cas, i malgrat que encara resta per contrastar la figura amb altres realitzacions de l'artífex, a tall de conclusió provisional la pertinença del Sant Joan Baptista de Vinaixa al catàleg de l'artista ens sembla fonamentada.

La Santa Magdalena de Montblanc

Una segona imatge, en aquest cas la Santa Magdalena de l'Hospital de Montblanc, no planteja cap mena de dubte pel que fa a l'autoria. Recordem que va ser donada a conèixer com obra de Guillem Seguer per Antoni Palau Dulcet l'any 1931[147], sense aportar, però, la corresponent fotografia. L'erudit no informava tampoc dels fonaments de la seva atribució i del perquè de la data assignada a la peça: 1342. Tot i que aquell mateix any va aparèixer publicada una reproducció de la imatge[148] i a pesar d'haver estat objecte d'atenció per part de la historiografia, pot concloure's que la Santa Magdalena de Montblanc ha restat a l'oblit. Ha ajudat a aquesta mena d'anonimat la seva desaparició i també, aparentment, la pèrdua dels documents gràfics que existien d'ella.

El que segueix ara és el resultat directe de la troballa d'una antiga fotografia, probablement la que va il·lustrar el quart volum de l'***Album Maravella*** aparegut l'any 1931. No és un material excel·lent, però permet, almenys, resoldre de forma definitiva dos dels temes que havien quedat pendents amb relació a la imatge (la data i l'atribució) i ambdós s'expliquen per la mateixa via. La instantània <Fig. 5> ens mostra la figura de Maria Magdalena col·locada dins una fornícula, en el que evidentment era l'altar major de l'església de l'Hospital d'aquesta advocació a Montblanc. La disposició del cos i la indumentària és l'habitual en les realitzacions de Seguer: el mantell superior de nou es recull a la banda esquerra generant un caient en cascada del plegat. El rostre, tot i que la duresa de la il·luminació dificulta advertir determinades peculiaritats sembla haver-se resolt de la forma acostumada: formes arrodonides i plenes, amb lleugera sotabarba, celles altes i lleugerament perfilades. Aparentment no es tractava d'una escultura de gran tamany i segons que permet observar la fotografia, estava policromada.

La imatge es recolzava sobre una petita peanya. És la inscripció en caràcters gòtics que discorre en les cares exteriors d'aquesta, la que resol tots els problemes enumerats abans. Es tracta d'un epígraf autògraf de Guillem Seguer el qual ens informa que el mestre de Montblanc va realitzar-la

147.- Vegi's la fitxa del catàleg amb l'actualització bibliogràfica de la peça

148.- *Ibidem*.

l'any 1342 i va ofertar-la a l'hospital de la vila. Fins i tot acompanyen aquest text dos escudets amb bordura en els quals campeja un griu rampant, òbviament l'heràldica familiar (sic) del nostre escultor. Palau i Dulcet va servir-se d'aquest document epigràfic per a l'adscripció de la peça , i haver-lo *recuperat* avui de nou permet fer incontestable la pertinença de la imatge al catàleg de Seguer. Així mateix, com hem defensat més amunt, una donació com aquesta no fa sinó reforçar les arrels montblanquines de l'artista.

El Sant Miquel de Granyena de les Garrigues

Una nova peça, aquest cop conservada, ostenta els trets propis del treball executat per Guillem Seguer, segons que ha defensat tradicionalment la historiografia[149]. Es tracta d'una imatge de Sant Miquel originària de Granyena de les Garrigues, existent al Museu Diocesà de Lleida <Fig.24>. Llavorada en dues peces (d'una banda l'arcàngel, de l'altra el drac) està extraordinàriament malmesa. Això no obstant, s'endevinen els estilemes de l'escultor en el tractament dels ropatges, també en la resolució del cap masculí i globalment en la composició general de la imatge. Pel que fa a la iconografia s'ha adoptat un model vigent a Catalunya d'ençà de finals del segle XIII, molt estès entre els pintors hereus de l'*estil 1200* i entre els del primer gòtic[150]: l'arcàngel, amb túnica i mantell superior, sosté amb la mà esquerra un escut amb bordura interior en el qual campeja una creu de braços flordelisats. La figura ha perdut la mà dreta, però s'endevina fàcilment quina era l'acció que executava : sostenia amb ella la llança amb la qual atacava el drac. Aquest, als seus peus, (en realitat la figura angèlica li cavalca al bell mig del llom) gira el seu cap i la seva cua vers ella. Es tracta d'un drac amb la cua partida a imatge del drac apocalíptic.

Abans hem invocat el retaule de Sant Joan i Santa Margarida d'Alcover com a paral·lel per a l'escultura de Vinaixa. Ara ho fem de nou. Si exceptuem la inexistència d'escut, la segona titular (que d'acord amb la seva llegenda hagiogràfica va vèncer també el drac) esdevé el paral·lel més pròxim <Fig.52> que podem invocar amb relació al sant de Granyena. Fins i tot és comuna la variant iconogràfica adoptada en el drac. No hem d'oblidar, arribat aquest punt, que a Alcover es conserva en molt mal estat una escultura gòtica de Sant Miquel (antic titular de l'església d'aquesta advocació al cementiri) la qual respon fidelment a aquest mateix model. Segons vàrem poder confirmar ocularment fa poc, no es tracta d'una realització atribuïble al nostre artífex, però és factible proposar per ella una cronolo-

149.- *Ibidem*. Vegi's Apèndix 2

150.- Entre els exemples que poden citar hi ha una taula servada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (N.I.3913) i també el frontal de Soriguerola (Joan AINAUD DE LASARTE, *Art romànic. Guia*, Barcelona, Ajuntament, 1973, pp. 158-159, 228-229).

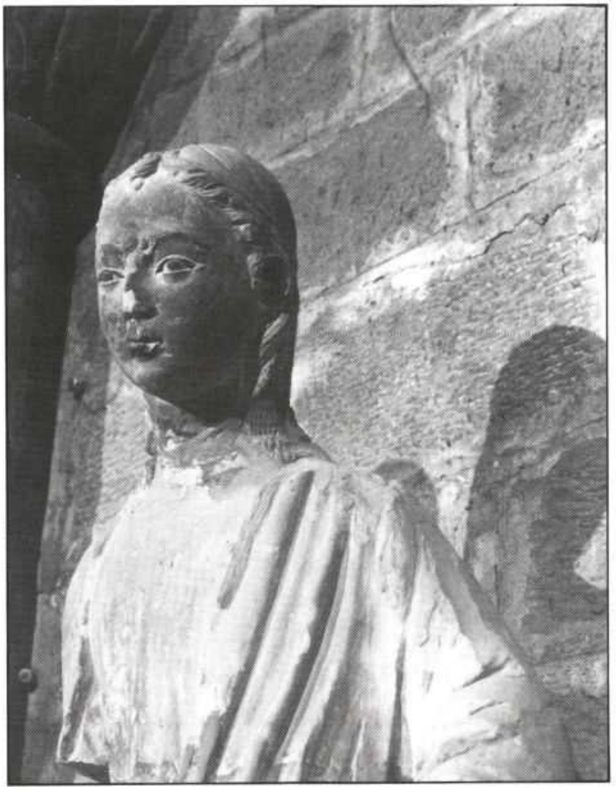


Fig. 24.- Sant Miquel Arcàngel de Granyena. Detall (Museu Diocesà de Lleida) (Fot. J. Yarza)

gia pròxima als anys 30 del segle XIV[151]. Naturalment això la fa més o menys coetània al retaule i al període d'activitat de Seguer i ens permet concloure que la tipologia escultòrica utilitzada pel nostre mestre, tot i la seva dilatada existència, era l'emprada comunament aleshores dins l'àmbit geogràfic en el qual ell es va moure.

La Santa Caterina del Museu de Victòria, Austràlia.

Una fotografia existent a l'Arxiu Mas de Barcelona, realitzada pel fundador de la fototeca vers 1908[152], atesta que una escultura de Santa Caterina servada d'ençà de 1952 en un museu australià, prové del monestir de Vallbona de les Monges <Fig. 25>. Va desvetllar aquesta circumstància Lluís Monreal

151.- Tot i que no hi ha cap fotografia detallada de la peça, s'aprecien acceptablement les seves característiques en la general de l'entrada al cementiri (que es publica a: Cosme VIDAL I ROSICH, *Alcover. Monografia històrica*, Alcover, Gràfiques Sant Jordi, 1973, (2na. ed.) p. 13). L'escultura apareix col·locada damunt de la porta, tot i que recentment s'ha traslladat al Museu.

152.- Barcelona, Arxiu Mas, número clixé 1527. Aparentment les fotografies d'aquesta sèrie varen ser realitzades pel propi Mas.



Fig. 25.- Santa Caterina de Vallbona (ara a la National Gallery de Victòria, Austràlia) (Fot. Mas)

Agustí en un article publicat l'any 1973 a la revista "Destino"[153]. L'autor de la troballa després de reflexionar sobre la dispersió del nostre patrimoni artístic, adscrivia l'obra al taller de Jaume Cascalls. Els catàlegs recents del museu presenten la peça com a catalana, però atribueixen la seva realització a l'escultor de Lleida Bartomeu de Robio. Evidentment no es tracta de cap dels dos artífexs. Una anàlisi estilística acurada revela les vinculacions de la Santa Caterina a l'art de Guillem Seguer, i, de retruc, els estrets contactes amb un model preexistent: la santa Tecla del sepulcre del patriarca i arquebisbe de Tarragona Joan d'Aragó <Làm. IIa>.

L'escultura, conservada òptimament, mostra la santa dempeus i vestida segons és habitual en les realitzacions del nostre artífex. La tela del mantell es recull a la banda esquerra generant els plecs de sempre. La testa està coronada i amb una mà sosté l'obligada roda del martiri i amb l'altra la palma.

153.- Luis MONREAL AGUSTÍ, *Inédito: Una escultura gótica de Vallbona de les Monges en Australia*, "Destino", (12 maig 1973). Agraeixo des d'aquí a Josep Bracons la noticia d'aquest article.

Indubtablement si es contraposa l'escultura que analitzem i la del mausoleu, es percep el distint substrat estilístic que s'amaga darrera ambdues. En aquest punt no són comparables en absolut. Ara bé, la capacitat inspiradora de la segona s'ha de reconèixer perquè el mimetisme de l'obra de Seguer respecte a ella és incontestable a molts nivells: existeix un parentiu pel que fa a la disposició general de la figura, fins i tot en la plasmació dels plecs de la zona baixa, però on la proximitat es fa més palesa és en el tractament del rostre. El cabell totalment deslligat se cenyeix sobre el cap per mitjà d'una diadema i dues clenxes cauen sobre el pit deixant descobertes les orelles. La cara, lleugerament allargassada i oval, queda força descoberta, s'hi destaquen els pòmuls i els llavis, de gruix divers (major l'inferior que el superior). Els ulls apareixen contornejats i les celles, altes, ben perfilades. Fins i tot és possible argüir proximitats en la configuració escultòrica de les mans o en la de la pròpia palma que sostenem ambdues en tant que màrtirs.

La Santa Tecla del Museu de Belles Arts de València.

Al Museu de Belles Arts de València es custodia una imatge de pedra, identificada amb fonament com una santa Tecla, <Fig. fitxa de l'apèndix> per a la qual s'han assenyalat vinculacions estilístiques amb l'àrea tarragonina[154]. S'ignora el moment exacte del seu ingrés en els fons i també el lloc de procedència. Això no obstant, compartim l'opinió d'Agustí Duran i Sanpere i de Joan Ainaud a propòsit de les relacions catalanes de l'obra, relacions que fins i tot creiem poder afinar, ja que el referent immediat de la peça pot ser-ho l'art de Guillem Seguer.

Es tracta d'una escultura dempeus conservada només parcialment. La santa vesteix túnica i al damunt un mantell d'ampli vol que li cau des de les espatlles. Un gros fermall ornat amb un escudet en el qual campeja la *T* emblemàtica de la Seu de Tarragona[155], subjecta el mantell sobre el pit. La mà, amb la qual probablement sostindria la palma, i part del braç dret, han desaparegut. El braç esquerre, molt malmès, es plega sota el pit i recull el vol del mantell que, com a conseqüència, genera una acumulació de plecs a la zona frontal de la imatge. És versemblant sospitar, si ens guiem pels trets d'una figura homònima que ja hem invocat en el cas anterior (la santa Tecla del sepulcre del patriarca i arquebisbe Joan d'Aragó) que aquesta mà podria haver sostingut un llibre <Làm. IIa>.

154.- Agustín DURAN SANPERE, Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica...*, p. 294, fig. 286. També: Miguel Ángel CATALÀ GORGUES, "Escultura Medieval" a l'*Edat Mitjana: el gòtic*, ("Història de l'Art Valencià" 2), València, Consorci d'Editors Valencians, 1988 p.115.

155.- Sobre això: Emili MORERA LLAURADO, *Tarragona Cristiana II-2*, Tarragona, Diputació, 1982 (2na. ed.), p. 913 i s.s.

El cabell llis i deslligat apareix totalment descobert. Únicament el cenyeix una fina diadema; dues clenxes que deixen les orelles vistes, li cauen damunt les espatlles. El rostre és rodó i ple. Hi destaquen els ulls que adopten la forma habitual i els llavis carnosos, singularment l'inferior. L'aparença general de la imatge, a pesar que el seu estat de conservació impossibilita avaluar certs trets, remet a les realitzacions de Guillem Seguer. Ara bé, un cop arribats a aquest punt, es fa difícil connectar la peça amb l'àrea laboral coneguda de l'artífex, ni tan sols hipotèticament, perquè esbrinar quelcom sobre l'origen i l'entrada de l'escultura al Museu és, pel que sembla, impossible[156]. Només hi ha un petit indici a partir del qual especular: la Tau que orna el fermall de la santa. Aquest emblema va ser adoptat com a propi per l'església tarragonina i, atès que Tecla n'era titular i àdhuc molt venerada a través de la relíquia del seu braç arribat l'any 1323 podria pensar-se en una identificació entre la patrona i la seu, tan estreta, que l'emblema d'aquesta darrera hagués passat a ser genèric també de la primera[157]. Ara bé, els testimonis iconogràfics conservats no sempre dónen suport a aquesta interpretació. En conseqüència, s'ha de preveure una altra possibilitat: que la imatge del museu valencià procedeixi de Tarragona. Formulem aquesta hipòtesi amb molta prudència, però és la que de moment sembla més plausible. Òbviament les incògnites referents als anys inicials del museu juguen a favor nostre[158]. De totes maneres convé advertir que aquesta procedència hipotètica no suposa pensar únicament i exclusiva en la catedral. Recordem, per exemple, que el castell episcopal de Valls[159] tenia una capella dedicada a la Santa, segons que informa Puigjaner: *Aun se conserva en dicho castillo la torre del Homenaje, muchas paredes de tapia, que eran muy fuertes, y en el lugar donde estaba la iglesia dedicada a Santa Tecla, bajo cuya advocación tenia fundado un beneficio eclesiástico el espresado Arzobispo Cescomes, varios fragmentos de pinturas con letreros góticos, y entre ellos una Santa Tecla que con los demas no tienen ningun otro merito, que el de recordar el poco gusto de aquel tiempo* [160].

156.- He consultat el tema amb els responsables del Museu i pel moment documentar el seu origen és del tot inviable. Tot i això s'ha proposat una possible procedència valenciana: el convent de Santa Tecla d'aquesta ciutat. Vegi's la nota 154.

157.- Vegi's la nota 75.

158.- Segons la informació que ens han proporcionat al Museu la peça per a la qual no consta el lloc de procedència, està localitzada dins d'un sector en el qual s'han reunit obres provinents de la Desamortització.

159.- La capella va ser una fundació de l'arquebisbe Arnau Cescomes, segons ho reconeix el propi prelat en el testament: *et in capella Castri episcopali de Vallibus per me constructi... uno presbitero* (Josep RIUS SERRA, *L'inventari dels bens d'Arnau Cescomes, arquebisbe de Tarragona*, "Estudis Universitaris Catalans" XV, 1930, p. 234)

160.- Francisco PUIGJANER Y GUAL, *Historia de la villa de Valls*, Valls, Francisco Pellicer, 1881, p. 31, nota 3.

ELS SEPULCRES

Sepulcre dels Aguiló a Talavera (Lleida)

A l'església de Sant Salvador de Talavera, a la Segarra, s'hi conserva un sepulcre monumental, obra del segle XIV, que fa pocs anys va ser donat a conèixer per Mn. A. Bach, en un estudi publicat a la revista "Ilerda"[161]. Es tracta d'un dels pocs sepulcres dobles i exempts que registrem a Catalunya i, a aquest interès tipològic, s'afegeix el fet que la seva realització, com veurem, pot ser vinculada segons hem defensat en una ocasió anterior a Guillem Seguer[162].

El sepulcre <Fig. 26 a 28,> està llavorat íntegrament en pedra. Tot i que a hores d'ara es localitza fora del seu emplaçament originari (l'església tardoromànica de Talavera va ser modificada tardanament), cal pensar, per les seves característiques, que degué ocupar el centre d'una capella funerària. El sarcòfag, monolític, s'ha decorat amb l'heràldica dels seus destinataris. A l'escut dels peus, hi apareix una àliga, als tres laterals alternen l'àliga i una campana. La coberta, a dues vessants <Fig. 26>, està presidida per les figures jacents d'un cavaller i d'una dama. El primer <Fig. 27,> vesteix un completíssim arnès: cota de malles inferior amb capmall cenyit entorn del cap per una garlanda i damunt de la cota un jaquès que s'orna sobre el pit amb una gran àguila, l'emblema incontestable del llinatge masculí . Duu gamberes i esperons i recolza els peus sobre el llom d'un gosset. S'acompanya de les armes ofensives usuals (la daga i l'espasa) les quals pengen d'una corretja. El cavaller que ha estat representat amb els ulls tancats i reposant el seu cap sobre un coixí, creua les seves mans sobre la cintura.

La figura femenina <Fig. 28> repeteix la posició de la masculina. Allargassada sobre la coberta té el cap sobre un coixí i els peus damunt el llom d'un gosset que, en aquest cas rosega un os; també presenta les mans creuades sobre la cintura. Vesteix brial, l'escot del qual deixa entreveure l'inici dels pits i els plecs del coll i, sobre aquest, un llarg mantell que se li perllonga fins als peus. Cenyeix el seu cabell, llarg i solt, amb una original lligadura que caracteritza la moda del Tres-cents i que ostenten altres imatges jacents de sepulcres: la de Cecília de Foix de Bellpuig de les Avellanes, ara a Nova York,[163] la d'un membre de la família Ça Torre de Santa Perpètua de Gaià, ara al Museu Diocesà de Tarragona[164], etc. i, en pintura, alguna figura femenina present en les taules de Vallbona de les Monges, custodiades ara

161.- Antoni BACH I RIU, *El sarcòfag de Talavera i la família So*, "Ilerda", XXXIX, 1978, pp. 37-51.

162.- Francesca ESPAÑOL BERTRAN, Marc ESCOLA I PONS, *Avinganya i els Montcada: la transformació d'una casa trinitària en panteó familiar*, "D'Art", 13, 1987, pp. 169-172.

163.- Per la reproducció: "Ilerda", XLV, 1984.

164.- Per la reproducció: *Pallium*..., p. 112.



Fig. 26.- Sepulcre dels Aguiló a Talavera (Segarra) (Fot. J. Yarza)



Fig. 27.- Sepulcre dels Aguiló a Talavera (Segarra) (Fot. J. Yarza)



Fig. 28.- Sepulcre dels Aguiló a Talavera (Segarra) (Fot. J. Yarza)

al M.N.A.C. de Barcelona.

Des del punt de vista escultòric, el cap femení és una de les zones més exquisides de tot el monument. Se'ns mostra a la dama adormida i en els seus ulls tancats destaquen les parpelles, acuradament executades. Les celles, molt fines i perfilades, enllacen amb la zona alta del nas. En el rostre, arrodonit i de galtes plenes, es remarca la boca, de llavis gruixuts, especialment l'inferior. El tractament del cap masculí <Fig. 27>, tot i que presenta punts coincidents, mostra un tret distint que haurem de retenir: les celles en el seu cas són amples i s'han reproduït meticulosament els elements pilosos que les configuren, com succeeix de nou amb els de les parpelles dels ulls. En aquesta mateixa línia, convé remarcar un nou tret present a algunes de les figures atribuïbles a Guillem Seguer. En el cas de la dama, ha reproduït tots els plecs i petites arrugues del dors de les mans. Aquestes constatacions estilístiques que estem destacant són capitals a l'hora d'adscriure aquesta realització al catàleg de l'artífex, però també, arribat el moment, de cercar els antecedents directes del seu "estil".

El sepulcre quan fou donat a conèixer va ser atribuït a la família So, partint d'un dels emblemes heràldics: la campana. Certament aquesta família va senyorejar l'indret durant el Tres-cents, però això sembla haver-se esdevingut durant la segona meitat de segle[165]. Abans, havien estat senyors del lloc i de Pavia, un llogaret immediat, els Aguiló, llinatge al qual correspon l'àguila que campeja en els restants escuts i sobre el jaqués de la figura masculina del sepulcre[166]. Aquesta família, secular a la zona, [167] va mantenir una estreta relació amb el monestir de Santes Creus, cenobi en el qual fins i tot s'inhumaren alguns dels seus membres[168]. És precisament mercès a la

165.- Pere CATALÀ, "Castells de Talavera i Pavia", a: *Els Castells Catalans VI-I*, Barcelona, Ed. Dalmau, 1979, pp. 736-737. Pel que fa a la indentificació dels So com a destinataris del sepulcre que estudiem, ultra el moment tardà en el qual es vinculen a Talavera, excessiu per a acceptar-los com a promotors del projecte, hi ha un altre element que contesta la identificació: la pròpia heràldica. Segons que informen els armorials, els So empràven una banda com emblema (Martí de RIQUER, *Heràldica Catalana des de l'any 1150 al 1550*, Barcelona, Quaderns Crema , 1983, número 81, p. 139 , fig. 45-2).

166.- Ho atesten no solament els armorials catalans, sinó el propi sepulcre del llinatge existent al claustre de Santes Creus (A. SELVAT, *L'enterrament dels Aguiló*, "Santes Creus", 2, 1960-1964, pp. 153-157) i les coincidències de cognom i d'heràldica amb els Aguiló originaris de Tàrrega sebollits al veí monestir del Pedregal (Ramon BERGA I ROSSELL, "El monestir de Santa Maria del Pedregal de monges cistercenques. Aproximació documental a la seva història", a: *Els monestirs cistercencs de la Vall del riu Corb*, Tàrrega, 1989, pp. 69-71 i figura). Sobre els Aguiló radicats a aquesta vila també: Flocel SABATE, *Fiscalitat i feudalisme (Tàrrega, 1329: recompte i reestructuració)*, ("Episodis de la història" 283), Barcelona, Ed. Dalmau 1991, p. 21 i s.s.)

167.- Vegi's a propòsit dels primers Aguiló: Joaquím MIRET Y SANS, "La familia de Robert de Bordet, lo restaurador de Tarragona," a: *II° Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Huesca 1920), Huesca 1920, pp. 57-74. Més recentment: Esperança PIQUER, *El llinatge dels Aguiló els ss. XII-XIII*, "Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic", IX-X (1986-1987), 1989, pp. 9-18.

168.- Vegi's la nota 166.

documentació de Santes Creus que poden ser identificats alguns integrants de la nissaga de període baixmedieval. L'any 1327, per exemple, s'atesta l'existència d'un Pere d'Aguiló[169], el mateix personatge que retrobem l'any següent (1328) identificant-se com a senyor de Talavera i castlà de Tàrrega. En el referit instrument es menciona també el nom del pare (Guillem d'Aguiló) i així mateix el d'un germà que es deia com aquest[170]. El Pere d'Aguiló referit és, per la seva cronologia un probable candidat per al sepulcre que estudiem. Pel que fa a la dama, sembla improbable que sigui una So pel que hem apuntat anteriorment[171]. La campana va ser emprada com a distintiu heràldic per diversos llinatges catalans, entre els quals els Santcliment de Lleida[172]. Considerant les vinculacions dels Aguiló de Talavera amb l'àrea lleidatana, sembla versemblant proposar aquesta interpretació de l'escut. Recordem que Talavera i Pavia en el fogatge de l'any 1358 consten despoblats, essent-ne senyora una anònima *Madona de Talavera*[173]. Tot fa pensar que els So arribaren a l'indret més tard[174].

El sepulcre de Bernat de Boixadors a Vallsanta.

En el decurs d'una campanya arqueològica duta a terme a l'enrunada església del monestir de Vallsanta l'any 1986, van aparèixer les restes d'un sepulcre monumental[175] que fins fa poc ha restat inèdit. Es tracta de la coberta d'un sarcòfag i hi apareix la figura d'un cavaller vestit amb l'arnès propi del segle XIV <Figs. 29-30>. Malgrat que està partida en un total de cinc trossos, es conserven pràcticament tots els fragments, la qual cosa possibilitaria una restauració eficaç. A partir de l'heràldica que s'ha emprat profusament sobre el perpunt masculí i també en l'orla que adorna el contorn del coixí sobre el qual recolza el cap, s'ha identificat el militar, amb certs dubtes, com un membre de la família Cervelló[176].

Vallsanta, un monestir cistercenc bastit a la vall del riu Corb entre

169 Eufemià FORT I COGUL, *El Senyoriu de Santes Creus*..., p. 316.

170.- Madrid, Arxiu Històric Nacional, Santes Creus, pergamins. Carpeta 2830, Pergamins números 3 i 4.

171.- Vegi's la nota 165.

172.- Martí DE RIQUER, *Heràldica catalana*... op. cit. I, p. 286; II, fig. 59-4.

173.- Josep Maria PONS GURI, *Un fogatjament desconegut de l'any 1358*, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 30, 1963-1964, p. 490.

174.- Vegi's el treball citat a la nota 146. Bernat de So, d'altra banda, figura com a senyor de l'indret l'any 1366 (Madrid, Arxiu Històric Nacional, Monacals, Santes Creus. Pergamins, Carpeta 2835, perg. número 12).

175.- Anna OLIVER, "Primeres notícies sobre les excavacions al monestir de Santa Maria de Vallsanta", a: *Els monestirs cistercencs de la vall del riu Corb*, Tàrrega, Grup Recerques de les Terres de Ponent, 1989, pp. 139-154, especialment p. 145 i figures.

176.- *Ibidem*, p. 145. En el text també s'especula amb la possibilitat que es tracti d'un membre de la família Boixadors atès que aquest llinatge sembla haver tingut més relació amb Vallsanta que no pas els Cervelló. De totes maneres la qüestió queda sense resoldre.



Fig. 29.-Sepulcre de Bernat de Boixadors a Vallsanta (ara Dipòsit Lapidari de Guimerà) (Fot. J. Yarza)



Fig. 30.- Sepulcre de Bernat de Boixadors a Vallsanta (ara Dipòsit Lapidari de Guimerà) (Fot. J. Yarza)

Guimerà i Ciutadilla[177], va ser, segons informa la documentació, un indret amb relatiu prestigi entre la noblesa local d'aquells encontors. Els membres femenins d'aquests llinatges van ser promocionats a l'abadiat o acollits a la casa (la nòmina de les seves abadesses i dels membres de la comunitat en el decurs del període medieval n'és un bon testimoni)[178]. Una recopilació feta per Mn. Sanç Capdevila de l'heràldica existent a les parets de l'església[179] descobreix, d'altra banda, la presència i el caràcter benefactor dels Guimerà, els Alemany, els Boixadors, els Josa i els Llorach.

L'any 1345 la priora Sibil·la de Boixadors va contractar amb Arnau Savella, mestre d'obres de Guimerà, la construcció d'una capella dins l'església del monestir. Acomplia amb això la voluntat del seu germà, manifestada en el darrer testament, *...Quamdam capellam quem honorabilis Bernardi Boixadors frater meus mandavit fieri et construi in ecclesie dicti monasterii sub invocatione beatissimi Bernardi sicut in suo ultimo plenius et latius continetur...,*[180] que llegim en el document notarial. L'obra a fer es va convenir per un total de tres mil cinc-cents sous en moneda de Barcelona i s'havia d'enllestir en un termini de tres anys, durant els quals mestre Arnau comptaria amb l'assistència d'altres dos artífexs reputats, que ell s'encarregaria de cercar. Aquest contracte només és una part d'un projecte, d'inequívoc caràcter funerari, concebut per Bernat de Boixadors.

La primera notícia que tenim d'aquest noble amb relació a Vallsanta ha de correspondre necessàriament a un moment molt proper a la seva mort. L'any 1343 Jaume Busquets de Guimerà va donar possessió del benefici de Sant Bernat, instituït a Vallsanta per Bernat de Boixadors, a Berenguer Cardós, prevere de Guimerà[181]. Documents posteriors informen que aquest Bernat era senyor del castell de Boixadors[182], germà, com hem vist, de Sibil·-

177.- L'estudi fonamental sobre Vallsanta és el de Mn. Sanç Capdevila. Enllestit abans de 1932, ha restat inèdit fins ara, tot i que molts historiadors l'han utilitzat en les pròpies recerques. Per aquest motiu citaren la bibliografia en funció d'aquesta prioritat: Sanç CAPDEVILA I FELIP, *El monestir cistercenc de Vallsanta (notes per a una monografia)*, "Quaderns d'Història Tarraconense", VII, 1988, pp. 5-54. També: Josep Joan PIQUER I JOVER, *Nova informació de Vallsanta*, "Recerques. Terres de Ponent" IV, 1983, pp. 37-46; Joan DUCH I MAS, "El monestir de Vallsanta a partir de 1589", a: *Els monestirs cistercencs......*, p.p. 155-181

178.- Per a les abadesses: Sanç CAPDEVILA I FELIP, *El monestir cistercenc...*, pp. 31-42. Per la comunitat, Josep Joan PIQUER I JOVER, *Nova informació...*, p. 45.

179.- Sanç CAPDEVILA I FELIP, *El monestir cistercenc.....*, p. 11.

180.- Sanç CAPDEVILA I FELIP, *El monestir cistercenc.....*, p. 11, el document es transcriu íntegre a les pp. 11-12. Noves referències a aquest contracte a: Josep Joan PIQUER I JOVER, *Nova informació...*, p. 44.

181.- Josep Joan PIQUER I JOVER, *Nova informació...*, p. 39, 40, 44.

182.- Una notícia de l'any 1369 relativa a la capella de Vallsanta, atesta que Bernat de Boixadors era senyor del castell de Boixadors (*Ibidem*, p. 45 , apartat: "compra d'ornaments"). Probablement cal identificar aquest Bernat amb el seu homònim, mort vers 1343, segons informen: Mercè Costa, Maria Teresa Ferrer Mallol i Armand de Fluvià a la veu "Boixadors" de la *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 3, Barcelona 1971, p. 668 . Es tractaria del membre d'aquesta dinastia que adquirí la castellania i feu de

la, la priora aleshores de Vallsanta, i també parent, probablement germà, de l'ardiaca de la Seu d'Urgell, Ramon de Boixadors[183]. Tot i que no consta explícitament que el fundador fos mort quan Jaume Busquets va prendre possessió del benefici, probablement no era. El desenvolupament de tot el projecte i la presència dels marmessors o dels seus representants en cadascuna de les fases d'aquest ho fa pensar.

Primer es va instituir el benefici, després el primer beneficiat (el prevere Berenguer Cardós de Guimerà) en va prendre possessió l'any 1343 (13 de novembre). L'any següent 1344 (26 de maig) el mestre Arnau Savella contractà l'obra de la capella i es registren diversos pagaments relacionats amb el començament de la fàbrica[184] i tot fa pensar que es va concloure dins els terminis previstos. L'any 1369 l'arquebisbe de Tarragona Pere Clasquerí va donar el corresponent permís a un dels marmessors de Bernat de Boixadors per a adquirir els ornaments necessaris a l'esmentada fundació[185], el preu dels quals no havia d'excedir 15 lliures de Barcelona. Els ornaments esmentats o en tot cas altres que havia ofertat la família a l'església del cenobi, consten com a existents en un inventari fet l'any 1436. S'esmenten entre altres: *Item un pali de vellut de color de pago ab senyal de Boixadors... Item altre frontal de vellut color pago de portela e ab senyal de Buxadors...*[186].

L'església de Vallsanta és una fàbrica d'una sola nau amb capçalera poligonal, en la qual s'obren un total de cinc capelles <Fig.31>. La seva tipologia, per la inexistència de noves capelles al llarg de la nau, coincideix amb la que presenten altres edificis bastits en aquesta àrea com ara Sant Jaume de Montagut o Santa Maria de Cervera i, fora d'ella, la catedral de Valencia[187]. També Sant Miquel de l'Espluga de Francolí respon a aquest model, tot i que aquest format no correspon al pla inicial sinó que obeeix a

Prats del Rei (Anoia) i de la Manresana (Segarra) i que va morir sense successió. Sobre els Boixadors remetem també a : Pere CATALÀ, M. BRASO, Armand de FLUVIA, "Castell de Boixadors i esment del castell de Sallavinera", *Els Castells Catalans V*, Barcelona, Ed. Dalmau, 1976, pp. 397-408.

183.- Pel que fa a Ramon de Boixadors, se l'esmenta amb relació a les despeses generades per l'obra de la capella de Vallsanta. Probablement la fundació de Bernat va moure els seus parents a contribuir-hi. Ramon ho va fer. El 26 de maig de 1344 Sibil·la de Boixadors, la priora, va reconèixer haver rebut de Jaume de Viladestes, rector de Badalona i marmessor de Ramon de Boixadors, ardiaca de la Seu d'Urgell, 200 sous en moneda de Barcelona. Se cita aquesta quantitat precisament quan ella paga al mestre Arnau Savella una part del total convingut per l'obra arquitectònica (Josep Joan PIQUER I JOVER, *Nova informació...*, p. 44, apartat: "obres") . Dos mesos després (concretament el 15 de juliol) és el propi artífex el que reconeix un pagament de l'esmentat marmessor: un total de 1000 sous (*Ibidem*, p. 44, apartat: "obres").

184.- Vegi's la segona part de la nota anterior.

185.- Josep Joan PIQUER I JOVER, *Nova informació...*, p. 45, apartat: "compra d'ornaments".

186.- Transcriu íntegre el document: Sanç CAPDEVILA I FELIP, *El monestir cistercenc...*, pp. 17-20, per les referències a les peces amb les armes dels Boixadors, p. 19. També el transcriu incomplet: Josep Joan PIQUER I JOVER, *Nova informació...* p. 41.

187.- Vegi's: Joan Albert ADELL, Francesca. ESPAÑOL, *L'església de Sant Jaume de Montagut*, "Butlletí Arqueològic", Època V, I, 1979, pp. 147-161.

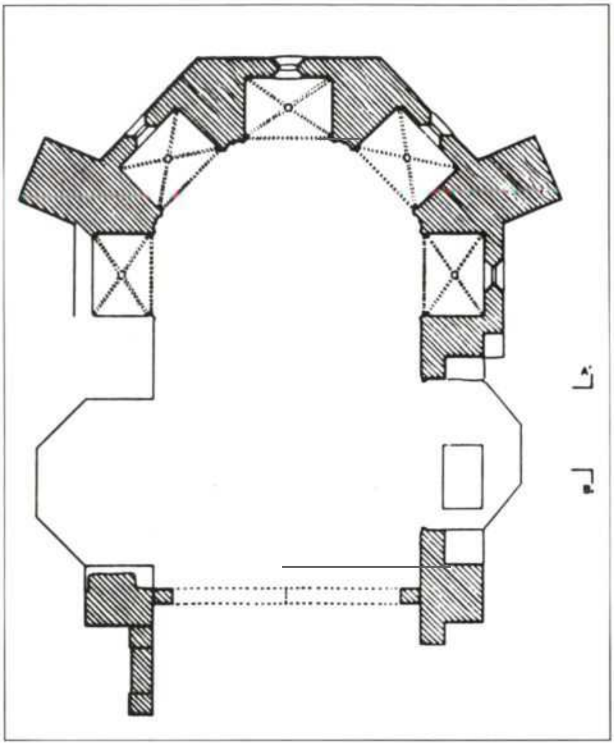


Fig. 31.- Plànol de l'església de Vallsanta (segons J. Mora)

una reforma posterior[188]. A Vallsanta les notícies documentals conegudes fan pensar que l'església fou resultat d'un seguit d'intervencions successives[189]dutes a terme en el decurs del segle XIV, durant les quals el que primer es va modificar de la fàbrica primitiva fou el presbiteri. És versemblant suposar que va bastir-se aleshores la capçalera gòtica tal i com ens ha pervingut. Segurament va tractar-se d'una intervenció ambiciosa i radical que va afectar l'estabilitat de la resta de la nau antiga, per la qual cosa va haver-se d'adobar vers 1367[190]. La data del contracte de la capella de Bernat de Boixadors (1345) pot ser indicativa del moment en el qual es

188.- *Ibidem*, p. 155. Per a una interpretació de l'edifici des d'una altra perspectiva, també: Joan FUGUET, *L'església vella de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, un bell exemple d'arquitectura templera catalana*, "Arrels. Miscel·lània d'aportacions històriques i documentals de l'Espluga de Francolí" V, 1990, pp. 123-147.

189.- Recordem que ultra el contracte per la capella de Bernat de Boixadors signat l'any 1345, hi ha el compromís per adobar i construir tres arcs a l'església de l'any 1367 entre l'abadessa i els mestres Pere de Cardona i Francesc d'Igualada (Sanç CAPDEVILA I FELIP, *El monestir cistercenc...*, pp. 13-14, transcripció íntegra del document), compromís que no va tenir efecte per la renúncia dels artífexs. Posteriorment fou el mestre Pere Bello, de Conesa, qui se'n féu càrrec. S'esdevingué l'any 1371 (Ibidem, p. 14) .Sobre aquest mestre: Francesca ESPAÑOL I BERTRAN, *L'arquitectura religiosa romànica a la Conca de Barberà...*, p. 139 i s.s.,397.

190.- Sanç CAPDEVILA I FELIP, *El monestir cistercenc...*,

va dur a terme aquesta modificació. És obvi que hem de situar aquesta fundació nobiliària en el si d'una de les cinc capelles esmentades i per tant ens identifica la cronologia aproximada del projecte global. Tot i que Sanç Capdevila ja havia deduït a partir de l'heràldica present en els murs interiors del presbiteri, que l'obra d'aquesta zona havia de correspondre a l'abadiat d'Agnès de Guimerà (1345-1350)[191], per la qual cosa va situar el període d'obra en el mateix moment que el situem nosaltres, va interpretar malament el sentit d'una de les clàusules del contracte de la capella de Bernat de Boixadors. Va creure que l'al.lusió a la *chroerata* del document, feia referència a un suposat transsepte de l'església i després d'ell altres historiadors han repetit l'error[192]. En realitat aquest paràgraf del pacte al.-ludeix el sistema que s'ha d'emprar per a cobrir la capella: una volta de creueria. Per tant, la ubicació de la fundació del Boixadors no s'ha de desplaçar fins un creuer (d'altra banda inexistent pel que revelen els treballs arqueològics), sinó que s'ha d'ubicar al cap de l'església.

Pel que sabem, les cinc capelles citades estaven dedicades respectivament a la Mare de Déu de la Mercè, a Santa Agnés, Sant Martí, Sant Bernat, i a Sant Honorat o Sant Miquel[193]. La de Sant Bernat ha d'identificar-se necessàriament amb la que féu construir per disposició testamentària Bernat de Boixadors. Inicialment deuria ubicar-se en el seu si el sarcòfag que la campanya arqueològica de l'any 1986 va localitzar[194]. La coberta amb la figura jacent va ser descoberta en un sector distint d'aquest, concretament a la zona sud del tram de la nau immediat al presbiteri. Tot i que tal localització ha fet pensar que fou aquest l'emplaçament primitiu del sepulcre[195], en realitat la troballa d'altres materials lapidaris, també malmesos, com la tapa sepulcral d'una abadessa, en el mateix indret , pot suggerir una altra interpretació: que es tracti d'un sector al qual van anar a parar diversos enderrocs des d'àmbits diferents del monestir.

Tot i que algun historiador s'ha interrogat sobre la identitat del destinatari del sepulcre,[196] no sembla pas que s'hagi de mantenir la prudència en aquest aspecte. L'heràldica que empren els Boixadors segons els armorials és una *sirvia d'argent* , però durant els segles XIV i XV un segell d'un membre del llinatge i les armes familiars presents a l'enterrament de Jerònima de Boixadors (+1512), abadessa de Vallbona, atesten que aquesta *sirvia* duia banyes[197]. Per tant és perfectament versemblant identificar el destina-

191.- *Ibidem*, p. 11.
192.- *Ibidem*, p. 12.
193.- *Ibidem*, pp. 26-28.
194.- Vegi's les notes 175-176
195.- Anna OLIVER, *Primeres notícies...*, pp. 144-145, 141.
196.- Vegi's la nota 176.
197.- Martí de RIQUER, *Heràldica...I*, p. 226.

tari del nostre sepulcre amb el Bernat de Boixadors finat vers 1343 i gran benefactor de Vallsanta. Evidentment, el projecte de la capella funerària s'ha d'avaluar en el conjunt d'empreses similars en les quals trobem implicats contemporàniament els membres de l'alta i la petita noblesa catalana[198].

Pel que fa al sepulcre, la seva adscripció a Guillem Seguer[199] permet determinar-ne la seva cronologia. Tot i que per ara no comptem amb cap document acreditatiu, la relació del jacent de Vallsanta amb altres realitzacions de l'artista, algunes d'elles funeràries, fa incontestable l'atribució estilística que proposem. Dels sepulcres monumentals que es compten entre les obres que configuren el seu catàleg és el de Talavera[200] el que pot invocar-se. És precisament el contrast entre el jacent de Bernat de Boixadors i el del membre de la família Aguiló en aquest darrer indret <Fig, 27> el que evidencia la pertinença d'ambdues figures a un únic escultor. Si bé poden existir lleugeres diferències qualitatives, el tractament escultòric de l'un i de l'altre és comú. És molt reveladora, per exemple, la solució adoptada als ulls; les parpelles s'han resolt d'acord amb el que esdevé un dels estilemes més característics de Guillem Seguer[201]: dibuixant minuciosament els elements pilosos. I no sols això. Fins i tot són reveladores en aquesta aproximació que proposem les coincidències en el tipus d'arnès que vesteixen ambdues figures[202]. Duen cota de malles, capmall i perpunt superior. Mentre en el cas de l'Aguiló l'heràldica ocupa totalment la zona frontal del jaqués, en el cas del Boixadors s'ha reproduït sobre aquest una d'aquelles plaques metàl·liques esmaltades usuals com a ornament de la indumentària cavalleresca, al bell mig de la qual campeja la *sirvia* familiar. Si es compara la disposició general del cos i els complements de l'arnès militar, les coincidències continuen. Duen ambdós espasa i punyal si bé en el cas del jacent de Vallsanta s'aprecia una major sumptuositat en l'acabat d'aquestes peces. La beina de l'espasa està molt més ornamentada i el mateix succeeix amb les croeres d'aquesta i de la daga. La primera, embellida en la zona del pom amb l'heràldica del difunt. Als peus de Bernat de Boixadors, hi figura un llebrer, amb un collaret de cascavells al coll, rosegant un os, particularitat que també és present al sepulcre de Talavera.

198.- Sobre això: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *La escultura gótica funeraria en Cataluña (siglo XIV)*, 3 vols. (Tesis doctoral), Universitat de Barcelona 1987.

199.- Vàrem atribuir aquest sepulcre de Talavera a l'artista a: Francesca ESPAÑOL, Marc ESCOLA, *Avinganya i els Montcada...* pp. 170-172.

200.- Vegi's el capítol que li dediquem en aquest treball.

201.- Per aquest aspecte remetem a l'apartat número 7 del present treball.

202.- La indumentària és idèntica si s'exceptua el fet que l'acabat del jacent Boixadors en línies generals és més acurat i ric.

La major riquesa d'acabat que subratllem en aquesta realització es manifesta novament al coixí. Una orla vegetal que es combina als angles amb escudets, recorre tot el contorn. El coixí de Talavera, en canvi, és totalment llis.

Guillem Seguer encara està documentat com a veí de Montblanc l'any 1348. Pel moment aquesta és la data extrema coneguda de la seva etapa tarragonina. Ignorem quan va esdevenir-se exactament el seu trasllat a Lleida, però no és inversemblant situar-lo pels volts d'aquest any com hem defensat en una altra ocasió[203]. Tot i que el sepulcre de Vallsanta també pot haver-lo llavorat ja des d'aquesta ciutat, les dates de construcció del presbiteri i, en el si d'aquest, de la capella que havia d'acollir-lo (recordem que coincideixen aproximadament amb l'abadiat d'Agnès de Guimerà 1345-1350) fan possible suposar que executés el monument des de Montblanc i d'acord amb les pautes que emprava habitualment en el seu taller, com el sepulcre de Talavera atesta.

El sepulcre de Ponç de Vilamur a la catedral de Lleida

L'any 1881, Lluís Roca i Florejachs va publicar la coneguda monografia sobre la Seu Vella de Lleida. El tercer capítol era dedicat íntegrament als sepulcres que aleshores encara s'hi conservaven: va descriurel's i en donà les inscripcions epigràfiques i la seva situació. Una de les sepultures episcopals situada al braç sud del transsepte tenia l'epitafi molt malmès i l'erudit no va poder identificar el destinatari. Això no obstant, va remarcar la presència d'un escut: *en el cual se distingue un muro coronado de cinco almenas*[204]. Evidentment, aquest senyal és el propi de la família Vilamur i, per tant, tota la descripció de l'erudit fa referència al sepulcre que estudiem, del qual només n'ha quedat la figura jacent que presidia la coberta i potser *dos fragmentos de la serie de figuras que en lo alto reproducían la ceremonia funeral entre las cuales aparece como presidiendo la de otro prelado*[205] <Fig. 32>.

Ponç de Vilamur formava part d'una nissaga assentada d'antic a les ter-

203.- Francesca ESPAÑOL, *La catedral de Lleida...*, p. 187.

204.- Lluís ROCA Y FLOREJACHS, *Memoria de la catedral...*, p. 56. Els termes amb els quals descriu el sepulcre són els que segueixen: *Con ella* (la d'Esteve de Mulneo, ubicada en el pilar situat entre les capelles de Colom i Montcada) *guardaba simetría, al frente de la columna del opuesto lado, la de otro Obispo desconocido hasta ahora. Las pocas y confusas letras grabadas en la capa de yeso que cubría la tumba no han podido descifrarse. Subsiste en cambio su magnífica efigie tendida, admirable por la espresion y por los minuciosos bordados de la vestidura pontifical y del almohadon en que la cabeza descansa; estando decorados los ángulos de este último con un escudito en el cual se distingue un muro coronado de cinco almenas. Subsiste igualmente la serie de figuras que en lo alto reproducían la ceremonia funeral, entre las cuales aparece, como presidiendo, la de otro prelado.*

205.- *Ibidem*, p. 56.



Fig. 32.- Sepulcre de Ponç de Vilamur (Fot. Mas)

res del Pallars Jussà[206] i emparentada amb els Erill, un membre de la qual ja havia estat afavorit amb la dignitat episcopal durant el segle XIII a l'Urgell[207]. El futur bisbe de Lleida, fou canonge de Vic i Girona, i, l'any 1317, quan ja era ardiaca de Lleida fou proposat pel rei Jaume el Just com a futur bisbe de Cervera. El monarca pretenia dur a terme una reforma eclesiàstica general que afectava Catalunya i l'Aragó per a la qual era necessària l'erecció de noves seus episcopals[208]. El projecte va fracassar, però la recomanació de Ponç com a futur bisbe, és força il·lustrativa de la confiança de què gaudia i del brillant futur que podia esperar per al seu *cursus honorum*. Finalment

206.- Pilar OSTOS SALCEDO, *Documentación del vizcondado de Vilamur en el Archivo Ducal de Medinacelli (1126-1301). Estudio diplomático*, "Història, Instituciones y Documentos", 8, 1981, pp. 267-384.

207.- Peter LINEHAN, *La iglesia española y el papado en el siglo XIII*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1975, pp. 78-80.

208.- Demetrio MANSILLA, *Formación de la provincia eclesiástica de Zaragoza (18 de julio 1318)*, "Hispania Sacra", XVIII, 1965, p. 251.

fou elegit bisbe de Lleida l'any 1322. Tot i que el seu episcopat fou molt curt (+1324), va prendre importants decisions amb relació a les obres de la catedral, especialment al claustre[209].

El seu sepulcre fou realitzat probablement anys després de la seva mort. Tipològicament respon a un model que es difon a Catalunya a partir del primer terç del segle XIV i que tindrà una excel·lent acollida a terres lleidatanes. Potser l'exemple més primerenc és el sepulcre del comte Ermengol X d'Urgell a Bellpuig de les Avellanes, ara al Museu dels Cloisters de Nova York[210]. Aquest tipus de monument consta de sarcòfag amb imatge jacent a la coberta i un relleu amb l'escena de les exèquies encastat al fons del mur. Segons una descripció del segle XVIII, aquest era el prototipus seguit per la major part dels sepulcres lleidatans: *en casi todos los sepulcros que hai en la iglesia vieja... hai figurado de relieve el auto funerario no solo en los sepulcros episcopales a los que asistian 30 obispos i posteriormente uno solo, sino en los de otras personas...*[211]

Els historiadors de l'art que s'han ocupat del sepulcre de Ponç de Vilamur han remarcat tradicionalment la seva qualitat, però l'anàlisi estilística no havia conduït a cap proposta d'atribució formal[212]. Potser és factible aprofundir en aquesta línia ja que certes coincidències estilístiques apunten, com ja vaig defensar en una ocasió anterior, en direcció a Guillem Seguer.

És molt revelador, en aquest sentit, el rostre de la figura episcopal si el comparem amb obres assignades a Seguer, com ara la Marededéu del Cor de Vallbona o la servada al Metropolitan Museum de Nova York <Fig.23>. Ambdues comparteixen un rostre similar de perfil allargat però de galtes plenes que és el que retrobem en el jacent, i un ús comú de la policromia per a redefinir determinades zones com ara les celles, així mateix el pulimentat final que confereix una específica textura a l'epidermis.

Guillem Seguer ens és quasi desconegut documentalment, però això és especialment greu en el període inicial de la seva activitat professional. Amb tot, crec viable sospitar que en el decurs de la seva formació va rebre un impacte estètic per mitjà d'una obra encara anònima a la qual ens hem anat referint en les pàgines precedents: el sepulcre del patriarca i arquebisbe de Tarragona Joan d'Aragó <Làm. Ib>. Hem de recuperar-lo novament perquè per explicar el jacent de Ponç de Vilamur és inevitable d'al.ludir al seu parentiu iconogràfic i tipològic amb ell. És indiscutible que s'ha copiat, no solament la disposició general del difunt sobre el llit, sinó els plecs late-

209.- José PLEYAN DE PORTA, *Apuntes de historia de Lérida*, Lérida, Imprenta Carruez, 1877, pp. 335-336.

210.- Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *La escultura gótica funeraria...*, vol. II, p. 743 i s.s.

211.- Madrid, Academia de la Historia, Traggia, vol. VIII, Ms. 9/5226, fol. 215 vº.

212.- Agustin DURAN SANPERE, Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica...*, p. 197.

rals i frontals de la casulla, fins i tot el motiu vegetal emprat en la fresadura, especialment a la part baixa de la tunicel·la és idèntic. Amb tot, la proximitat és encara més acusada en el rostre, en el qual destaquen els ulls tancats, la comuna barra afilada i, molt significativament, les celles amb els elements pilosos perfilats, les orelles i la tensió dels músculs al coll.

5. GUILLEM SEGUER ARQUITECTE I LA QÜESTIÓ DE L'ESCULTURA ARQUITECTÒNICA.

Per ara, l'única al·lusió directa a l'activitat arquitectònica de Guillem Seguer, és la que verteix la lauda sepulcral lleidatana desapareguda[213]. A partir d'aquesta s'ha defensat la seva directa responsabilitat al front de les obres d'aquella catedral en el període previ a la incorporació de Bartomeu de Robio i Jaume Cascalls. Indubtablement la fàbrica, si s'exceptua la zona del claustre, no plantejava aleshores greus problemes estructurals (l'església estava ja acabada) . Això no obstant, ser reclamat des d'una de les catedrals catalanes per a assumir la responsabilitat immanent a un mestre d'obra és quelcom que ens ha de fer reflexionar. Seguer quan va traslladar-se a Lleida deuria trobar-se en el punt més madur i àlgid de la seva carrera, però per a ser cridat a realitzar una tasca com aquella, l'artífex obligadament havia de comptar amb una experiència prèvia. Hem de reconèixer que la documentació coneguda no ens proporciona cap mena d'informació en aquest sentit. Ara bé, això no ens impedeix especular: Santa Maria de Montblanc i la part gòtica de l'església de Vallbona de les Monges seran el punt de partida.

GUILLEM SEGUER I MONTBLANC: LA CLAU DE VOLTA AMB L'ANUNCIACIÓ DE L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA I LES MÈNSULES DE SANT MIQUEL

La fàbrica gòtica de Santa Maria de Montblanc, edifici d'una sola nau amb capelles obertes a l'entorn de tot el seu perímetre, va estar en obra bona part del segle XIV <Fig. 33>. A pesar de documentar-se Reinard de Fonoll com a director dels treballs l'any 1352, és obvi que aquesta vinculació va establir-se quan l'edifici ja s'havia començat. A propòsit d'aquest

213.- Vegi's l'apèndix número 6

extrem cal dir que potser les dades inicials que defensa el darrer treball aparegut sobre la construcció gòtica, resulten extremadament reculades[214], però, amb tot, és evident que vers 1352 ja s'havia fet molta feina.

Guillem Seguer vivia a Montblanc els anys 1341, 1342 i també el 1348. Tot i que sabem que va traslladar-se a determinats indrets per executar comandes *in situ* (per exemple a Vinaixa), el seu treball com a escultor era perfectament compatible amb la direcció d'una obra arquitectònica. Plantegem aquesta possibilitat perquè és incontestable la seva vinculació a l'obra de Santa Maria, per a la qual segons atesta la corresponent anàlisi estilística, va realitzar, almenys, una clau de volta. És aquella presidida per una Anunciació i localitzada en una de les capelles que envolten el presbiteri <Fig. fitxa del catàleg>. Hi veiem la Salutació Angèlica segons la fórmula més habitual aleshores: l'Àngel se situa a la dreta de Maria i amb una mà l'assenyala mentre amb l'altra sosté el filacteri. El cos de Maria acusa un *hanchement* inusual en les realitzacions del mestre que aquí, però, pot justificar-se, per la necessitat de transmetre el trasbals creat per la irrupció de l'Àngel que es fa palès també per la gestualització d'una de les mans. Amb l'altra sosté un llibre. Al bell mig d'ambdues figures se situa el gerro habitual. La composició, força genèrica a l'època, és molt similar a la que va emprar-se en el frontal eucarístic presidit per la Marededéu amb el Nen del monestir de Vallbona. Com que la coincidència no ens sembla en absolut casual, haurem de reprendre el tema més endavant.

L'atribució de la clau a Guillem Seguer que proposem, fundada en els innegables parentius existents entre aquestes figures i altres realitzacions de l'artista, ve a qüestionar la cronologia defensada darrerament per aquest sector de l'església. S'ha d'indicar, però, que encara que no comptéssim amb aquest argument arqueològic els dubtes respecte la idoneïtat de l'any 1313 per a datar genèricament la capçalera, continuarien; especialment si es considera que, de ser així, grans edificis del gòtic català com la catedral de Girona o la de Barcelona, tot i disposar de mestres probablement més aptes i d'uns recursos econòmics majors, s'haurien aixecat coetàniament al que tractem.

Hi ha d'haver alguna altra via per a conciliar alguna de les dades reculades que proporcionen els beneficis instituïts i la marxa de les obres de l'edifici. Potser la més simple sigui pensar que les fundacions atestades els primers anys del segle XIV no tenen res a veure amb la fàbrica gòtica. A favor de la interpretació que proposem fins i tot podrien jugar-hi diversos factors. D'una banda, naturalment, la clau de volta segueriana, de l'altra, la imprecisió que manifesta el testament de Jaume Marçal dictat l'any 1339,

214.- Jaume FELIP I SANCHEZ, *L'església...*,

215.- Publica el referit testament Emma LIAÑO MARTINEZ, *El testamento...*

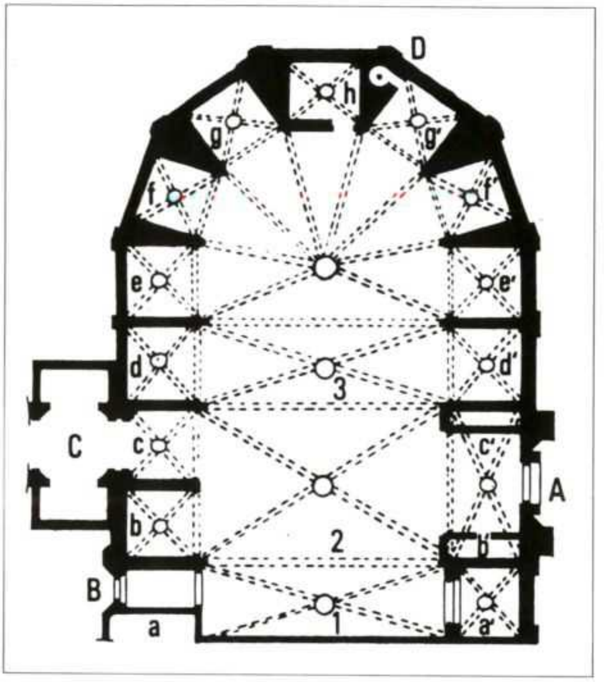


Fig. 33.- Plànol de l'església de Santa Maria de Montblanc (segons J. Felip)

en el que pertoca a la construcció d'una capella a l'església[215]. Segons les seves disposicions, s'havia de bastir i dotar de tot el necessari i dedicar-la a l' Anunciació. Ara bé, això darrer, en el cas que no existís tal advocació perquè, de ser així, els marmessors estaven facultats per a triar-ne una altra. S'ha argüit que aquesta previsió de Jaume Marçal podria ser deguda a la seva manca d'informació puntual sobre l'estat de l'obra, atès que el testament se signa a Lleida i ell hi deuria viure[216]. Certament és una possibilitat, però n'hi ha una altra: que l'any 1339 s'hagués tot just començat l'edifici i que Jaume Marçal ignorés, no ja la marxa del projecte, sinó quines titularitats d'entre les fundacions existents a l'església antiga (que, com era habitual s'havien d'anar traslladant a la nova a mesura que avancés la fàbrica) sobreviurien. Recordem en aquest sentit que finalment la capella instituïda per Jaume Marçal tindrà una dedicació diversa de la prevista perquè, la de l'Anunciació, es destinarà a la família March.

El problema de recórrer a una relació de benifets, com la de Santa Maria de Montblanc, per a datar l'obra arquitectònica, és que tots hi són presents: els fundats a l'edifici primitiu i els de la nova fàbrica gòtica i, en conseqüència, s'ha d'anar molt en compte. D'altra banda, si ens servim d'exem-

216.- José SANCHEZ REAL, *Jaime Marçal i Santa Maria de Montblanc*, "Butlletí Arqueològic de Tarragona", Ep. V, 3, 1981, p. 11.

ples coetanis (la catedral de Barcelona pot ser paradigmàtica) res obliga a pensar que l'inici de l'obra gòtica a Montblanc fes necessari aterrar previament l'edifici anterior. Probablement aquest continuà en ús fins que el nou va arribar a un nivell suficient i només llavors es va dur a terme el trasllat. En aquest sentit les Ordinacions de l'any 1346[217] han de considerar-se una fita important. No es tracta d'una consagració, és clar, però a efectes pràctics el document pot ser entès com una refundació de la comunitat de preveres i aquest fet ha d'haver coincidit amb un esdeveniment notable.

Tot i que aquesta problemàtica depassa els límits del nostre treball, era del tot necessari abordar-la, ja que assumir els darrers plantejaments sobre el procés d'obra de Santa Maria, avortava d'un bon començament qualsevol intent de vincular a Guillem Seguer amb l'obra, ja fos d'una manera més directa o a través de les seves realitzacions escultòriques. Un cop avaluada la relació de benifets des d'una perspectiva diferent, es constata que aquesta presència del nostre artífex a Santa Maria és perfectament factible per cronologia i argumentable en base a l'adscripció de la clau referida. El nou edifici de Santa Maria de Montblanc degué iniciar-se en els primers anys de la dècada dels anys 30 del segle XIV i si, excepció feta del benifet de Santa Caterina, s'observa atentament la gradació de les fundacions amb relació a la fàbrica, es detecta que des d'aleshores l'obra va anar avançant en la direcció natural: de l'absis vers el peus. La coincidència existent a les capelles d'aquell sector entre les advocacions dels benifets i la iconografia de les claus de volta, o bé entre l'heràldica present a les parets interiors i la dels fundadors mena a concloure que la data de les respectives institucions ha d'ésser molt propera a la construcció de les capelles i, necessàriament, prèvia a aquesta. Per tant, la correlació seria la que segueix: entre 1334 i 1343, aproximadament, semblen haver-se bastit totes les capelles fins al tram corresponent a la porta d'entrada. Les dates (es documenten fundacions els anys 1334, 1338, 1339, 1340, 1343), excepció feta de la capella de Jaume Gener (1349), són totes correlatives[218].

Naturalment aquest marge cronològic coincideix plenament amb el temps de residència de Guillem Seguer a Montblanc i fa viable imaginar-lo compromès amb l'obra de Santa Maria alhora que executor d'una de les claus de volta de l'església.

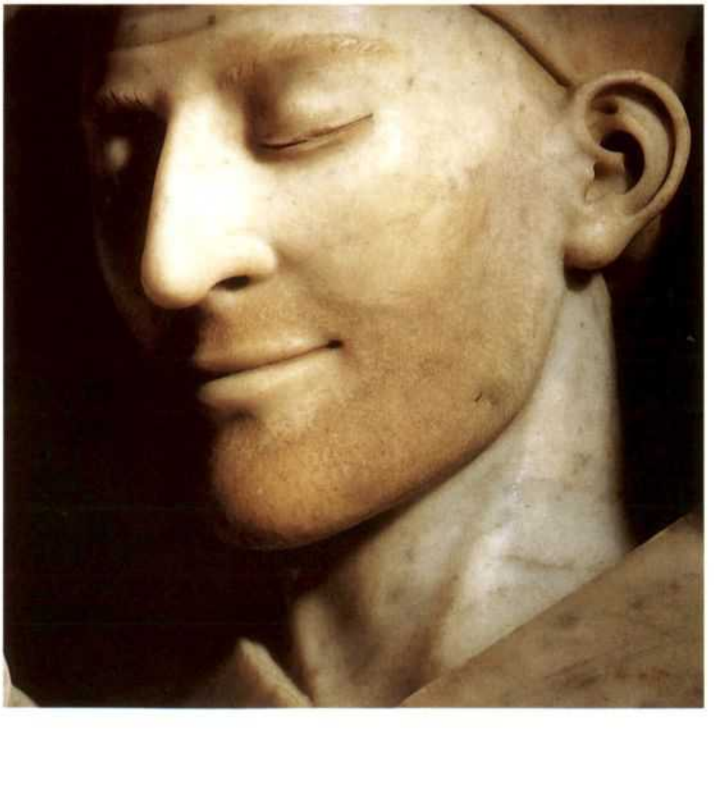
També pot invocar-se el seu nom a propòsit d'una de les capelles laterals de l'església de Sant Miquel, la que s'obra a la banda nord en el segon tram de la

217.- Publicades per: Francisco de BOFARULL I SANS, *Documentos para escribir una monografía de Montblanc*, "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", VI, 1898, pp. 461-463.

218.- Proporciona la informació que empro per establir aquesta seqüència: Jaume FELIP I SANCHEZ, *L'església...*, p. 88 i s.s.



Làmina Ia.- Sepulcre del patriarca Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona. Detall de l'escultura arquitectònica de l'arc soli. (Foto: J. Yarza).



Làmina Ib.- Detall de la figura jacent de Joan d'Aragó. (Foto: J. Yarza).



Làmina IIa.- Santa Tecla. Sepulcre del patriarca Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona. (Foto: J. Yarza).



Làmina IIb.- Sant Gregori. Façana de la capella del Palau Episcopal de Tortosa. (Foto: J. Yarza).



Làmina III.- Marededéu de Castelldans. (Foto: J. Yarza).



Làmina IV.- Marededéu de Castelldans. Detall. (Foto: J. Yarza).



Làmina Va.- Marededéu de Les Avellanes. (Foto: Carles Aymeric, Generalitat de Catalunya, Centre de Restauració i Conservació de Béns Mobles).



Làmina Vb.- Marededéu "del Claustre" de Vallbona de les Monges. Detall. (Foto: J. Yarza).



Làmina VI.- Vallbona de les Monges. Detall de l'escultura arquitectònica de la capella del Corpus Christi. (Foto: J. Yarza).



Làmina VIIa.- Sant Miquel de Montblanc. Detall de l'escultura arquitectònica de la capella dels llinatges Gener i Ros. (Foto: J. Yarza).



Làmina VIIb.- Vallbona de les Monges. Detall de l'escultura arquitectònica de la capella del Corpus Christi. (Foto: J. Yarza).



Làmina VIII.- Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Miracle eucarístic (Museu Nacional d'Art Nacional de Catalunya) (segons J. Ainaud, *La pintura catalana II...*, p. 32).

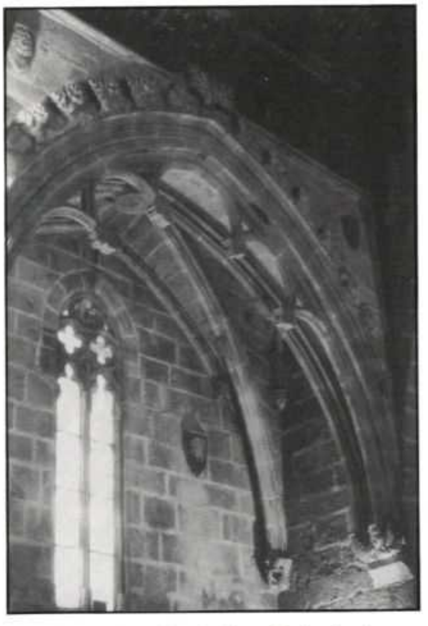


Fig. 34.- Capella de l'església de Sant Miquel de Montblanc (Fot. J. Yarza)



Fig. 35.- Mènsules de la capella de l'església de Sant Miquel de Montblanc (Fot. J. Yarza)

nau. L'edifici, d'origen romànic, fou totalment remodelat en època gòtica, moment en què fou substituïda íntegrament la nau primitiva. La nova es bastí segons les directrius d'una tipologia fortament implantada a l'àrea tarragonina: una nau amb coberta de fusta sobre arcs diafragmàtics[219]. En els seus murs laterals, s'hi disposaren capelles de reduïdes dimensions. La intervenció escultòrica de Seguer es limita, aparentment, a l'àmbit assenyalat: una fundació de caràcter privat segons ho atesten sengles escudets incorporats a les mènsules que adornen l'arc d'accés <Fig. 34>. Hi campegen, respectivament, una rosa i un arbre. Ambdós emblemes heràldics s'han identificat com propis de les famílies Llordat i March[220], però no és convincent. Això és obvi en el cas de la rosa ja que de tractar-se dels March, com ha defensat, l'emblema figurat seria el marc (una moneda)[221]. Pel que fa a l'arbre, es tracta d'un motiu que apareix repetit diverses vegades a Montblanc, tot i que en uns casos porta incorporada bordura i altres no. Dins la mateixa església de Sant Miquel ornamenta una lauda sepulcral[222]. A Santa Maria el trobem emplaçat a l'interior de dues de les

219.- Sobre l'edifici: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *L'arquitectura religiosa...*, pp. 187-192. Emma LIAÑO MARTINEZ, *Contribución al estudio...*, pp. 59-87.

220.- Emma LIAÑO MARTINEZ, *Contribución al estudio...*, p. 72

221.- Martí de RIQUER, *Heràldica catalana.. I*, p. 289, núm. 540.

222.- Emma LIAÑO MARTINEZ, *Contribución al estudio...*, fig. 11.

capelles de les quals es coneixen els fundadors, fet que permet especular sobre la identitat del llinatge i descarta la viabilitat de prendre en consideració els Llordat com s'havia dit. En un cas sembla tractar-se dels Guillem, una família emparentada amb els Marçal de Montblanc, dinastia de notaris als quals ja ens hem referit anteriorment[223]. Un Pere Guillem i la seva esposa (de nom Guillelma i germana de Jaume Marçal, notable benefactor de la vila finat vers1339), l'any 1340 fundaren en el si de Santa Maria un benefici sota la advocació de Sant Domènec, Sant Pau i Sant Pere Màrtir, la mateixa de la seva capella[224]. L'altre escut figura diversos cops a la que fundaren al seu torn els Gener, una altra família rellevant radicada al Montblanc baixmedieval[225].

Sembla que és a aquest darrer llinatge a qui convé adscriure la fundació de la capella de Sant Miquel <Fig. 35, Làm. VIIa> de la qual ignorem la titularitat. La còpia de la inscripció epigràfica d'un sepulcre d'època trescentista que va existir a l'església dels franciscans de Montblanc i el dibuix de l'heràldica que ostentava el seu frontal poden ajudar a aclarir la qüestió. En aquest sarcòfag sembla haver-hi hagut dos escuts amb els seus campers presidits, respectivament, per l'arbre que comentem i per la rosa, tot i que en aquest darrer cas combinada amb un nou escut en faixa amb tres peces vibrades. La inscripció del sarcòfag és inequívoca: es tractava dels Gener i dels Ros. Indubtablement que dos llinatges compartissin túmul i impulsessin una fundació als framenors l'any 1330[226], fa pensar en l'existència d'algun tipus de relació entre els seus membres que justificaria la promoció

223.- Vegi's la nota 110.

224.- Jaume FELIP i SANCHEZ, *L'església gòtica de Santa Maria...*, pp. 82, nota 8, 93, fig. 8.

225.- *Ibidem*, p. 86, fig. 13

226.- Coneixem la inscripció mercès a dues còpies realitzades al segle XVIII. Una d'elles diu així: *En la iglesia de religiosos franciscos de Montblanch, en la capilla tercera / en orden entrando en dicha iglesia, a la parte de la epístola, en un sepulcro / de piedra sostenido de leones, con los mismos escudos de armas que se ven en la porteria del mismo convento se lee esta inscripción: Anno Domini MCCCXXX Venerabilis Mathias Januarii et Domina Catharina uxor quondam Guillelmus Ros, instituerunt / presentem capellam sub invocatione Beati Mathie Apostoli et Beate Marie, et facerent fieri hanc sepulturam in qua / sepulti sunt una cum venerabile Mathia et Domina Maria, uxor eius, et Franciscus, eorum filius, et ipsa Domina Catharina / et Guillelmus Ros, eius vir, et eorum filius Guillelmus Ros quod anime requiescat in pace. Amen.* L'altra còpia es més detallada: *Santa Maria es ja de antich advocada de aquesta vila y lo any 1330 ja tenia en Sant Francesch altar y la capella que es vuy de Sant Domingo era sua. Consta del epitafi de una sepultura que diu: Anno Domini 1330 venerabilis Mathias Januarii et domina Catharina...* (segueix, sense variacions la inscripció ja recollida) *Esta aquesta sepultura a la part del Evangeli de la capella de Sant Domingo alta de terra cana y mitja, es de bona escultura, y sobre de ella esta una Ymage de Nostra Senyora de pedra ab son fill al bras y al costat de dita sepultura pujan dos columnas (amb) xapitells de pedra ben labrats en lo mig de la sepultura esta lo lletrero y a la dreta de aquell las armas de Ros que son axi: lo camp dorat y las travesseras de las armas petitas negras tambe camp dorat y en mig de ditas armas la rosa dorada* (les dibuixa). *Las armas de Gener son las de la part esquerra que son un arbre bert en camp dorat pro ut* (les dibuixa). *Despres en los dos pilars que pujan sobre dita sepultura que rematen en una piràmide en quatre angles de dits pilars estan las mateixes armas a tres parts de quiscun pilar.*

comuna d'una nova fundació a Sant Miquel, com queda atestat per la presència de les armes familiars a les parets interiors de la capella. Pel que fa a aquesta darrera, però, la manca de dades directes impedeix dexifrar amb més exactitud la identitat dels fundadors i, en conseqüència, aproximarnos amb més fiabilitat a la cronologia de l'obra arquitectònica. Això no obstant, els parentius dels elements escultòrics que ostenta amb l'obra de Seguer resulten innegables, qüestió sobre la qual ja vàrem pronunciar-nos en el seu moment[227]. Es tracta de les quatre mènsules damunt les quals recolzen els arcs de la volta de creueria. S'han decorat amb les figures de tres bisbes i un quart eclesiàstic, tots ells fent el gest de la benedicció i emergint d'un fons d'elements vegetals. El contrast dels seus caps amb els de les mènsules de Vallbona que tot seguit passarem a comentar, singularment amb el d'una figura situada a l'extrem de la que s'emplaça a la dreta de l'arc, palesa aquest inqüestionable parentiu. D'altra banda, una serie de quatre caps masculins i femenins, a manera de mènsules, destinats als arcs secundaris de la volta apunten en la mateixa direcció. Fins és possible adduir dependències per algun d'ells respecte els caps de l'arcosoli del sepulcre del patriarca Joan a la catedral de Tarragona, en la mateixa línia que apunten vers ell (singularment a la figura de Sant Lluís de Tolosa) els tipus físics als quals responen els bisbes de les mènsules.

GUILLEM SEGUER I VALLBONA DE LES MONGES: L'ESCULTURA ARQUITECTÒNICA DE LA CAPELLA DEL CORPUS CHRISTI.

A l'església de Vallbona de les Monges, en el tram de nau immediat al transsepte i, ja dins l'obra gòtica, existeix un arcosoli excavat en el mur sud que va allotjar la capella del Corpus Christi, una fundació anterior a l'any 1348 de Berenguera d'Anglesola i de Pinós, quan aquesta encara només era bossera[228]. Recordem que d'ençà de 1348 fins al 1377 serà abadessa. Una ornamentació de tipus vegetal (les fulles habituals) contorneja l'arc exteriorment i s'enriqueix a la zona d'impostes amb la presència d'uns caps masculins i femenins, combinats amb emblemes heràldics. Són unes realitzacions de factura molt delicada que s'han conservat en un estat òptim ja que fins i tot es manté la policromia originària <Figs. 36-37-43, Làm. VI i VIIb>. Si bé la seva qualitat ha estat reconeguda des d'antic, semblaven , això no obstant, abocades a l'anonimat. No és així. Poden ser atribuïdes al mestre Guillem Seguer i, com veurem, constitueixen un testimoni més de la seva vinculació laboral al cenobi, tot i que es fa difícil acotar-la temporalment.

227.- Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *La catedral de Lleida...*, p. 187, nota 63

228.- Josep Joan PIQUER I JOVER, *Abaciologi de Vallbona...*, pp. 124-125.



Fig. 36.- Mènsules de la capella del Corpus Christi a l'església de Vallbona de les Monges (Fot. J. Yarza)



Fig. 37.- Mènsula de la capella del Corpus Christi a l'església de Vallbona de les Monges (Fot. J. Yarza)

A la banda esquerra de l'arc hi apareix un tors femení com a base de la imposta des de la qual arrenca la decoració de fullatges que acompanya l'arcada, i a la imposta pròpiament dita de l'arc (de fora a dins) tres escudets i un cap masculí. La distribució d'elements es repeteix al costat dret, tot i que allí és el tors d'un home jove el que hi vèiem en primer lloc i un cap femení després; d'altra banda, l'heràldica dels tres escudets és distinta. Cadascuna de les fesomies, a pesar d'obeir a un mateix plantejament escultòric, es va voler personalitzar. Així pot observar-se que els rostres femenins i els masculins no s'assemblen massa entre ells. En el primer cas enumerat es tracta d'una dona jove vestida amb túnica escotada i amb el cap cobert per un mantell que una diadema floral li cenyeix. Convé ressenyar que el tipus de floró amb el qual aquest s'adorna és molt genèric en la producció de Seguer i no solament el retrobem en el cap femení de l'altra banda de l'arc, sinó que l'ostenta també, per exemple, el jacent del sepulcre de Talavera. Retornant a Vallbona, pel que fa a la testa de la imposta esquerra correspon a un home jove de cara ampla i galtes plenes que duu el cabell solt. Uns rínxols li emmarquen el rostre. El tractament escultòric d'aquest rostre i de l'anterior és el característic de Guillem Seguer, fins i tot en el que pertoca als llavis, com sempre més gruixut l'inferior que el superior. Ara bé hi ha un altre fet que apunta de nou vers el nostre artífex. Naturalment hem cercat paral·lels per a aquestes peces. En el cas del cap masculí creiem haver tingut sort. El sepulcre de Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona al qual hem anat referint-nos repetidament, ostenta a l'exterior de l'arc soli sengles caps mensuliformes. El de l'esquerra, com hem assenyalat, còpia probable d'un cap de Silè, és el punt d'origen del de Vallbona <Figs. 8-9, Làm. Ia>. Són dos escultors diferents però Seguer ha tingut present l'altra peça.

Pel que fa a l'ornamentació de la banda dreta, la mènsula exterior ostenta el tors d'un home jove cobert amb una caputxa de la qual sobresurten dues clenxes de cabell a banda i banda. No hi ha altra cosa ressenyable que la reiteració dels estilemes propis del nostre mestre. En el que pertoca a la imposta, hi apareix un cap femení. Duu els cabells llargs i deixats anar. Una diadema idèntica a la que ja hem descrit, li cenyeix el front. Aquesta peça conserva la seva policromia en molt bon estat. Resta l'or dels cabells, les carnacions rosades de la cara i el perfilat negre en el que pertoca a les celles i a les ninetes del ulls. És obvi que haurem de tenir present l'aplicació puntual d'aquests colors en la presentació de Guillem Seguer com a pintor.

La fundació de la capella, segons la documentació coneguda, és anterior a l'any 1348 i tal cronologia escau perfectament al periple laboral del nostre artista. Resta, però, per dilucidar, la funció de l'heràldica que campeja en els escudets. Es repeteix un dels emblemes a banda i banda, mentre que

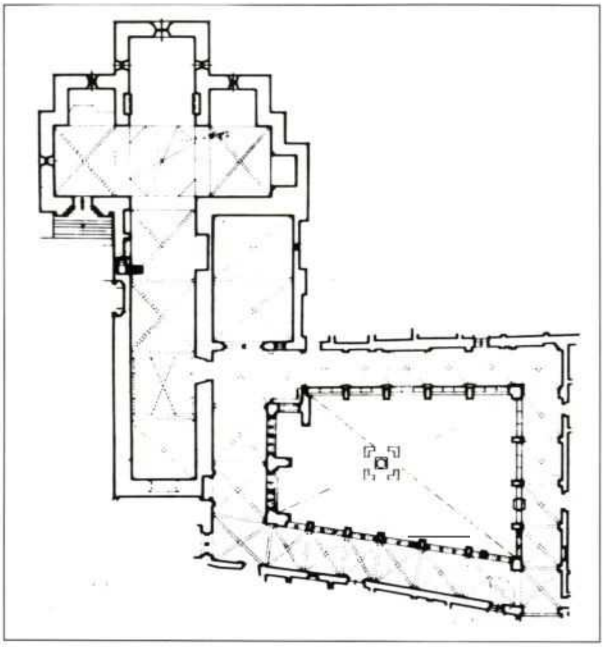


Fig. 38.- Plànol del monestir de Vallbona de les Monges (segons J. Piquer)

els restants són tots diferents i fins i tot un d'ells s'ha deixat d'ornamentar (el de l'extrem dret). La senyal heràldica que es reprodueix per dues vegades és la pròpia dels Anglesola i el paper motor de Berenguera d'Anglesola respecte la capella, ho justifica. Ara bé, resten més dubtoses les raons per incorporar les armes dels Òdena (*Porta azur sembrats de crusetas de argent; sus tot una banda de or*) que això no obstant van poder pertànyer a Elisabet d'Òdena (1332-1340), documentada com a portera major l'any 1338[229], o bé la campana que tot i ser pròpia de diversos llinatges catalans no compta pel moment amb una candidata ferma[230]. Per últim, no hem sabut identificar l'escudet partit amb pals i torres.

L'espai destinat a la capella del Corpus Christi dins l'església de Vallbona, es localitza al començament de la nau principal vers els peus, a tocar del transsepte <Fig.38>. Com hem vist s'erigí en els anys centrals del segle XIV, un període molt actiu dins la vida del cenobi pel que fa a les empreses artístiques. D'una banda varen remodelar-se les parts altes de la nau principal de l'església, s'aixecà en el penúltim tram d'aquesta un esvelt cimbori i, coetàniament, es bastí la galeria nord del claustre. No es disposa de dades directes per a poder acotar el marge temporal d'aquest plegat d'amplia-

229.- *Ibidem*... p. 142. Dins el monacologi del segle XIV es registren almenys dos membres femenins d'aquesta família. La ja citada Elisabet i Francesca, documentada l'any 1342 (ibidem, p. 143).

230.- Martí DE RIQUER, *Heràldica catalana*... I, pp.286-287.

cions . Això no obstant, la presència d'emblemes heràldics a les claus de volta, atesta la responsabilitat de les monges de la casa Anglesola en elles[231]. Considerant que membres d'aquest llinatge se succeïren com abadesses d'ençà de 1348 fins 1392 i que amb anterioritat a aquestes dates ja es documenta Blanca d'Anglesola entre 1294 i 1328[232], es fa difícil atribuir nominalment l'ambiciós projecte. No es compta amb dades directes si s'exceptua una notícia localitzada a Santes Creus l'any 1328[233] i la que té a veure amb el vidrier de l'Espluga Guillem Davi que va confeccionar la vidriera ubicada sobre l'altar major vers 1367[234].

En tot cas, Guillem Seguer va treballar pel monestir en diversos encàrrecs. Podem recordar les dues Marededéus (del Claustre i del Cor), la Santa Caterina emigrada a Austràlia, l'escultura arquitectònica del l'arcosoli, probablement la Marededéu del Vilet, indret aleshores estretament vinculat al cenobi i, segons defensaré més endavant, les dues taules pintades de temàtica eucarística servades ara al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Aquest volum de realitzacions quasi mena de forma natural a la hipòtesi que pretenem defensar: la possibilitat que Guillem Seguer es vinculés al cenobi per un temps com a mestre d'obra. Serà forçós deixar aquesta idea només apuntada perquè manquen dades, però no és improbable. Recordem que el benefici del Corpus Christi, vinculat a l'altar que s'acondiciona sota l'arc soli preparat per Seguer, es va fundar abans de 1348, l'any en què la bossera Berenguera d'Anglesola esdevingué abadessa. Aleshores el mestre encara era veí de Montblanc segons ho confirma el contracte per la vidriera de Santa Coloma. Això no obstant, la data es localitza en un moment molt difícil. Tot i que els escassos treballs sobre la Pesta Negra a l'àrea tarragonina minimitzen els seus efectes[235], hi ha alhora dades puntuals que no podem passar per alt. És el cas de la notícia datada a Santa Coloma de Queralt segons la qual l'any 1350 el mestre d'obra de l'església, Andreu Copons, va decidir abandonar aquesta tasca que tenia encomanada perquè no el pagaven pel seu treball ni disposava dels ajudants necessaris[236]. Naturalment

231.- Publica la fotografia: Josep Joan PIQUER I JOVER, *Abaciologi...*, p. 88.

232.- Per l'abadiologi: *Ibidem*, p. 403 i s.s.

233.- Realment és una notícia força ambigua. La dóna a conèixer: Josefina MUTGE, *Alfons el Benigne i el monestir de Santes Creus (1327-1336)*, "Anuario de Estudios Medievales", 14, 1984, p. 262, apèndix 9. El rei mana que un monjo o bé l'obrer de Santes Creus es traslladin a Vallbona per tal d'engegar alguna reforma que no s'especifica.

234.- Publica el document corresponent: Agustí ALTISENT, *Fitxes i notes d'arxiu sobre monestirs de monges cistercenques a Catalunya*, "Estudis Cistercencs", VIII, 1972, pp. 7 i 16.

235.- És el cas del que signà: José TRENCHS I ÒDENA, "La archidiócesis de Tarragona y la Peste Negra: los cargos de la catedral", a: *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, II-I, València 1969, pp. 45-64.

236.- Joan SEGURA VALLS, *Història de Santa Coloma...*, p. 309.

una situació com aquesta havia d'obeir a raons de pes. Potser Seguer va abandonar Montblanc aleshores per causes similars i l'estada a Vallbona (amb les responsabilitats arquitectòniques immanents que plantegem hipotèticament) fou el pas subsegüent en la seva carrera.

A favor d'aquesta interpretació pot argüir-se un nou argument. Al monestir hi ha les laudes sepulcrals de dues abadesses que, per l'heràldica, han de correspondre a Elisenda de Copons (1340- +1348)[237] i a una Anglesola. Pel que fa a la segona, els estudiosos dubten entre l'atribució a Blanca (1294- +1328) o Berenguera (1348- +1367)[238]. És indubtable que es tracta d'aquesta darrera. L'enterrament es localitza al davant de la capella del Corpus Christi i sembla obligat considerar, per tant, que ha de correspondre a la promotora de la fundació . Una atenta observació d'aquestes peces palesa els seus estrets parentius estilístics, tot i que no semblen correspondre al mateix artífex. Són els rostres, especialment, els que acusen una labor escultòrica molt propera, i darrera les seves formes arrodonides i plenes hi batega l'art de Guillem Seguer. Això no obstant, es tracta de realitzacions que, contrastades amb les obres que hem anat presentant com a pròpies de l'artista, resulten mediocres. No poden ser, en definitiva, atribuïdes directament a la seva mà, i s'ha d'invocar la personalitat d'algun ajudant , o, millor dit, de més d'un ajudant, ateses les diferències existents entre l'una i l'altra. La presència a Vallbona d'uns testimonis escultòrics que, depenent formalment de l'art de Seguer, descobreixen unes mans diferents a la seva i en unes dates en les quals el mestre o bé encara estava vinculat laboralment al cenobi o ja estava radicat a Lleida, constitueix un fet a considerar. És obvi que una constatació d'aquesta mena pot ser esgrimida a favor d'una implicació de Seguer en tasques arquitectòniques. Són més complexes que la pròpiament escultòrica i fan obligada la presència d'un equip col·laborador. És en aquesta línia que s'explicaria la presència a Vallbona d'almenys dos artífexs dependents del mestre, però de discutible habilitat pel que fa a l'ornamentació de lloses sepulcrals.

GUILLEM SEGUER I LLEIDA: SANT LLORENÇ I LES MÈNSULES DEL MUSEU DIOCESÀ.

Al Museu Diocesà de Lleida se serven dues peces, identificades tradicionalment com a claus de volta, que pel seu parentiu tipològic i estilístic, han de procedir d'un indret comú <Figs. 39-40>. Des d'antic han estat atribuïdes a Guillem Seguer i hem de dir que l'adscripció no planteja cap mena de problema. Ambdues peces presenten una zona llavorada de format circular,

237.- Josep Joan PIQUER I JOVER, *Abaciologi*..., lámina 13.
238.- *Ibidem*, lámina 11.



Fig. 39.- Mènsula o clau d'angle. Museu Diocesà de Lleida (Fot. J. Yarza)



Fig. 40.- Mènsula o clau d'angle. Museu Diocesà de Lleida (Fot. J. Yarza)

destacant al bell mig sobre un fons de fulles d'acant, sengles torsos femenins treballats en alt relleu. Les figures sembla que corresponen a santes, ja que ambdues van coronades. Els estilemes, singularment el tractament de la zona dels ulls, són els habituals en l'artífex. S'ignora la procedència exacta de les peces tot i que és versemblant sospitar que el seu origen sigui la catedral vella. Tot i que les seves dimensions han fet pensar que es tractava de claus (de les destinades versemblantment a les voltes baixes amb què van dividir-se moltes capelles de l'interior de la catedral) hi ha una segona possibilitat que crec més probable. Podem imaginar-les també, a manera

de mènsules, com a suport de l'arc exterior d'un arcosoli amb funció funerària, o d'una petita capella en la línia de la de Vallbona. No és possible afegir res més.

Naturalment unes realitzacions com aquestes fixen de nou l'atenció en la vessant arquitectònica de l'artífex. Sabem que va ser mestre de la catedral lleidatana però ignorem quan i es desconeix ni que sigui aproximativament en quin sector va treballar. Amb tot, sembla que el claustre és l'àmbit més probable[239]. En un treball anterior ja vàrem donar a conèixer certes fites del procés arquitectònic del seu sector nord-oest i és precisament aquí on es podria haver localitzat l'activitat del mestre. Ara bé, pel que fa a Lleida, hi un altre aspecte a considerar: l'església de Sant Llorenç.

Aixecat dins el barri del mateix nom, és un edifici de factura tardoromànica que fou modificat substancialment en època gòtica[240]. Aleshores varen afegir-se dues naus paral·leles a la primitiva i es bastí un campanar i un petit porxo a la banda sud. Tot i que morfològicament certes parts ens remeten al segle XIV i altres a començaments del XV, per a situar amb més exactitud aquestes reformes en el temps, pel moment no es compta amb cap dada documental directa, si s'exceptuen les notícies que proporcionen a cops els seus promotors. És el cas de Berenguer Gallart per les obres del Quatre-cents. La nau oberta a la banda sud, (que en realitat és una nau doble en el sector més immediat als peus de l'edifici) és indubtablement la més refinada de factura. No solament es tanquen amb diverses claraboies els arcs que comuniquen ambdues naus, sinó que l'escultura arquitectònica és també d'una gran qualitat, particularment les claus de volta. Alguna d'aquestes peces obeeix clarament a l'art de Guillem Seguer. Fins i tot alguna n'ostenta aquests fullatges com a fons de les figures que descobríem a les claus servades al Museu.

239.- Sobre això: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *La catedral...*, p. 186 i s.s.

240.- Sobre l'església la bibliografia és molt minsa. Remetem a: José LLADONOSA PUJOL, *El templo románico-gotico de San Lorenzo de Lerida*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1972.

6. GUILLEM SEGUER PINTOR, O LA PROBLEMÀTICA DE L'ARTESÀ PLURAL A L'EDAT MITJANA.

L'any 1348, Guillem Seguer va pactar l'execució d'una vidriera destinada a l'església de Santa Coloma de Queralt, amb els jurats d'aquesta vila pel preu de 18 lliures barcelonines[241]. La notícia, atesa la dedicació laboral que s'ha pressuposat tradicionalment al mestre, indubtablement sorprèn. En els documents coneguts, tot i acompanyar-se el seu nom de l'apel.latiu *pintor*, no semblava pas que tal fet obeís a altra cosa que a la incorporació de la corresponent policromia a les peces escultòriques executades[242]. Ara bé, un contracte com el que presentem, en el qual l'artífex es compromet a realitzar *unam vidrieram bonam cum illis ymaginibus...*, suggereix una especialització molt major. Evidentment res fa creure que Guillem Seguer fos vidrier[243], però sí pot haver estat pintor[244]. Aquesta circumstància no sola-

241.- Vegi's apèndix número 4.

242.- Recordem que Seguer s'identifica com a pintor tant en el contracte de Vinaixa com en el de Nalec.

243.- A propòsit d'aquesta notícia ens hem interrogat sobre el caràcter d'aquesta vidriera pactada. Cal recordar que existeixen nombrosos testimonis coetanis de vidrieres simulades mitjançant la pintura mural. Per citar-ne alguns podem esmentar les d'Artajona a Navarra, Tolosa (Jacobins) o bé Perpinyà (capella reial), Tarragona (capella dels Sastres de la catedral) o Tortosa (capella del palau del bisbe). En el cas de Santa Coloma , d'acord amb les particularitats de la fàbrica, una interpretació en aquesta línia no sembla adequada. Recordem que totes les vidrieres reben llum natural i particularment la que està situada sobre l'altar major que és la que contracta Seguer.

244.- En l'apel.latiu vidrier d'època medieval hi ha una certa ambigüitat que els especialistes han tractat d'aclarir. Molts cops pot equivaler a comerciant de vidre. Sobre aquest particular: Meredith PARSONS LILLICH, *Gothic glaziers: Monks, Jews, Taxpayers, Bretons, Women*, "Journal of Glass Studies", 27, 1985, p 77. Danièle FOY, *Le verre médiévale et son artisanat en France méditerranéenne*, Marseille, C.N.R.S. 1989, pp. 358-359. D'altra banda, en el cas d'aquells artífexs que consten indistintament com a pintors i vidriers cal entendre que son pintors implicats en l'ornamentació de vidrieres. Sobre aquest punt que és el propi, al nostre entendre, de Guillem Seguer: *Ibidem*, pp. 337-344. Igual-

ment modifica les apreciacions vessades fins ara sobre el mestre, també qüestiona el sistema amb el qual la historiografia ha encarat l'anàlisi de l'art gòtic català. Com a punt de partida, els compartiments estancs en els quals ens movem habitualment els estudiosos, probablement no són massa adequats per a avaluar l'abast de determinades personalitats artístiques, particularment si han conreat camps artístics diversos.

La doble dedicació laboral, escultura i pintura, de molts artífexs, a la qual s'afegeix en mols casos la pràctica arquitectònica s'atesta documentalment d'ençà del segle XIII[245]. Hem intentat recollir un seguit de dades d'aquest tipus que tot seguit presentarem, ja que serviran com a fonament en la defensa posterior de la vessant pictòrica de Guillem Seguer, centre d'aquest apartat del nostre estudi. La situació sembla haver estat comuna a molts indrets d'àmbit europeu[246].

En el cas de la Corona d'Aragó, la informació sobre aquest tema en època baixmedieval poden proporcionar-la indistintament els contractes, les àpoques etc., o bé els inventaris dels béns dels artistes realitzats a la seva mort. En el primer cas acostuma a succeir que l'artífex identificat laboralment com a pintor, passa a pactar una realització escultòrica. Així succeeix amb mestres com ara un tal Joan de Perpinyà que l'any 1308 contracta l'obra de tres baldaquins en els quals hi havia elements esculpits i d'altres pintats[247], o bé amb Bartomeu Ramonat de Cervera actiu vers 1342 que s'intitula pintor i pacta la realització d'un Descendiment de fusta amb imatges en cos rodó[248], entre altres[249]. Tot i això és rar trobar-nos amb algú que directament es reconegui: *maestre de images de pedra, de fusta e de*

ment: Renée George BURNAN, *Medieval Staidned Glass practice in Florence, Italy. The case of Orsanmichele*, "Journal of Glass Studies", 30, 1988, pp. 77-93. En aquest darrer cas es fa un seguiment de la labor en aquest camp d'Agnolo i Taddeo Gaddi.

245.- Recordem el cas dels artífexs al servei d'Alfons el Savi. D'acord amb el que s'indica a les *Partides*, entre la pràctica de l'escultura i de la pintura no semblen existir diferències. Són els mateixos artesans els que treballen en un o altre camp.

246.- Pel que fa a indrets aliens a la Península, pot citar-se el cas de l'*imaginaire* Martial de Ville, documentat a Tolosa de Llenguadoc l'any 1391, que pacta la pintura de la capella dels fusters (Robert MESURET, *Les peintures murales du Sud-ouest de la France*, Paris, Ed. Picard, 1967, p. 39).

247.- Es documenta l'any 1308 i els baldaquins els ha de realitzar per l'església de Sant Joan de Perpinyà. Dóna la notícia: Marcel DURLIAT, *L'art en el regne...*, p. 258.

248.- Publica el contracte de Bartomeu Ramonat de Cervera: Mn. Joan SEGURA i VALLS, "Aplech de documents curiosos e inédits fahents per la història de las costums de Catalunya", a: *Jochs Florals de Barcelona*, Barcelona 1885, p. 192.

249.- Poden afegir-se als exemples referits els que segueixen: l'Esteve de Burgos actiu a Santa Coloma de Queralt durant la segona meitat del segle XIV que, tot i treballar aparentment l'escultura, es presenta en els actes notarials com a pintor. Fora de l'àmbit català i per aquest mateix període podem ressenyar el cas de *Ferran Gonzalez... pintor* actiu a Toledo i també escultor (María Teresa PEREZ HIGUERA, *Ferrand Gonzalez y los sepulcros del taller toledano 1385-1410*, "Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid", XLIV, 1978, pp. 129-142.

pinzell com succeeix amb el Bernat Pintor de Berga que l'any 1378 va associar-se amb Jordi de Déu, segons un document conegut[250]. Pel que fa als inventaris, la situació és quelcom diferent. A pesar que hi consta una determinada especialització laboral que figura habitualment després del nom, el recorregut pel taller atesta la presència d'altres productes artístics diversos del previst. Ho constatem, per exemple, amb l'aragonès Joan Torrent[251] o amb el pintor d'origen cerverí radicat a la Seu d'Urgell, Guillemó Celom[252]. Val a dir que aquesta situació no és exclusiva dels pintors-escultors[253]. Tot i que pot ser acceptada una major proximitat entre l'operari dedicat a tasques arquitectòniques i l'escultor, els exemples que atesten aquest altre gènere de duplicitat laboral venen a ser complementaris dels anteriors: testimonis significatius, els tenim de la mà de Jaume Faveran[254], el propi Jaume Cascalls[255], etc. Tot plegat revela el que fou comú en l'època medieval i que la historiografia ha ignorat injustificadament: el cultiu habitual per part dels artífexs de diversos camps artístics, *a priori* no necessàriament propers[256].

LES TAULES DE VALLBONA DE LES MONGES

Cal advertir que la recerca d'una vessant pictòrica en l'activitat laboral de Seguer no fou quelcom preconcebut. En realitat va ser conseqüència

250.- Publicat per: Agustí DURAN I SANPERE, *L'Art antic a l'església de Santa Maria de Cervera*, "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", XXXII, (nº 333), 1922, p. 25.

251.- Es tracta d'un document datat l'any 1363 que publica Manuel SERRANO SANZ, *Documentos relativos a la pintura en Aragón*, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 36, 1917, pp. 109-111. En el taller del mestre consten al costat d'obres pintades altres d'esculpides.

252.- En el cas de Guillemó Çelom aquestes dades les proporciona el testament. S'hi llegeix: *Dimitit Jacobo Brula omnia ferramenta et omnia operamenta sive sint picture sive imagines* ..., Presenta el document, Carme BATLLE GALLART, *La Seu d'Urgell medieval: la ciutat i els seus habitants*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1985, pp. 169-170, apèndix 6.

253.- Una situació similar es registra a cavall de l'escultura i l'orfebreria. El testimoni més paradigmàtic a la Corona d'Aragó evidentment és el de Pere Moragues. Recordem que darrerament també es reconeix una pràctica en aquest terreny per part de Giovanni Pisano.

254- En el cas de Jaume Faveran recordem que no solament fou mestre d'obra a les catedrals de Narbona i Girona (fins i tot a la primera ciutat va dirigir la construcció d'un pont) sinó que a Girona va pactar l'obra d'almenys un sepulcre. Cal fer esment també aquí de la pluralitat de tasques que poden arribar a assumir certs mestres d'obra, la qual cosa no implica necessàriament que siguin capaços de dur-les a terme, ni que ho hagin de fer. És el cas, per exemple, de Nicolau d'Ancona, l'artífex que es féu càrrec l'any 1304 de la direcció de l'obra a la catedral de València (Luis CERVERO GOMIS, *Pintores valentinos su cronología y documentación*, Valéncia, 1956, pp. 95-123). Pel que fa a aquest problema vegi's també: Marcel DURLIAT, *Les atributions de l'architecte à Toulouse au debut du XIVe. siècle*, "Pallas", XI, 1962, pp. 205-212.

255.- Pel que fa a Jaume Cascalls, s'ha d'al.ludir forçosament a la seva dedicació primordialment escultòrica, a la seva responsabilitat en el camp de l'arquitectura i, negar, en canvi, per les dades conegudes actualment, la seva faceta pictòrica (defensada per R. Alcoy).

256.- Joaquín YARZA LUACES, *Artista-artesano en el gótico catalán*, "Lambard", III, 1983-1985, p. 137 i s.s. Del mateix autor: *Baja Edad Media*, Madrid, Ed. Sílex, 1992, pp. 68-69.

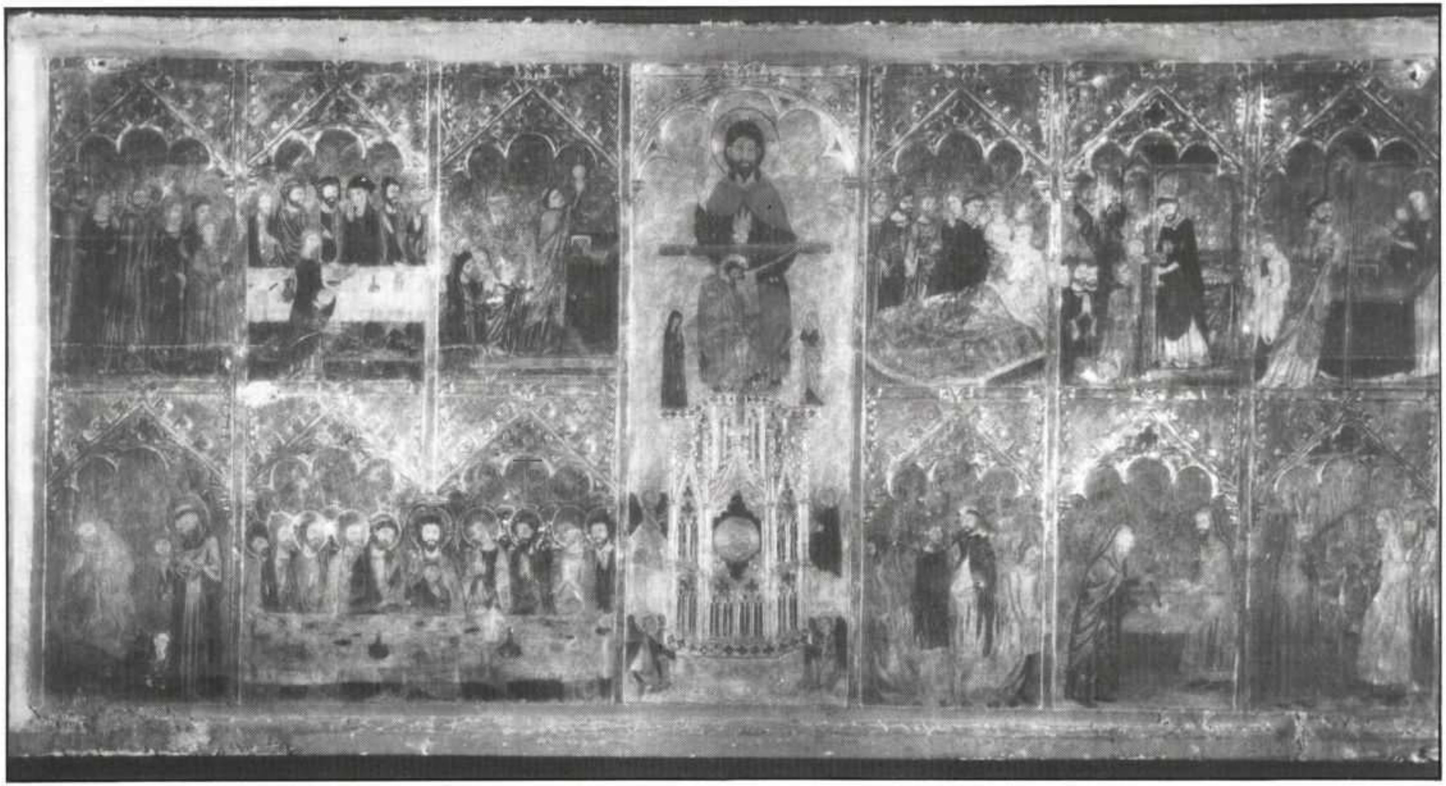


Fig. 41.- Reretaule de la Santíssima Trinitat i el Corpus Christi de Vallbona de les Monges (ara al Museu Nacional d'Art de Catalunya) (Fot. I.E.I.)



Fig. 42.- Frontal d'altar dedicat a la Marededéu i al Corpus Christi de Vallbona de les Monges (ara al Museu Nacional d'Art de Catalunya) (Fot. I.E.I.)

directa d'un fet. Nosaltres ja havíem localitzat el contracte per la vidriera de Santa Coloma, però no podíem donar cap mena de transcendència al fet, perquè només es tractava d'una dada més en una determinada direcció, com tantes d'altres. El desencadenant fou la constatació d'innegables connexions entre el tipus marià realitzat en escultura pel mestre i les representacions de la Marededéu en unes obres que podien haver tingut quelcom a veure amb ell ja que eren originàries de Vallbona de les Monges, indret amb el qual va haver d'estar estretament vinculat el nostre artífex, segons ho palesa el volum d'obra que hi va executar.

Es tractava de les dues taules consagrades a tema eucarístic que s'havien venut a les darreries del segle XIX (1885) a la Comisión de Monumentos i que s'havien integrat en el Museu d'Antiguitats de Barcelona[257], germen del posterior Museu d'Art de Catalunya <Figs. 41-42>. Tradicionalment els estudiosos han destacat l'interès d'ambdues pintures tant en el referent a la qüestió estilística com a la iconogràfica. Coincidim plenament amb aquestes apreciacions. Les dues taules, complementàries probablement en el que degué ser l'escenari de la litúrgia consagrada al Corpus Christi a l'església de Vallbona, són una fita en el desenvolupament del gòtic tarragoní[258] i, alhora, en el progrés de la iconografia baixmedieval a Catalunya[259]. Amb relació a aquest darrer aspecte, pel que fa a la riquesa de les imatges que conté, pot afirmar-se que ni tant sols a la Corona d'Aragó no comptem amb cap cicle equivalent[260]. Certament poden assenyalar-se altres paral-

257.- José GRAHIT Y GRAU, Comisión de Monumentos Histórico y Artísticos de la provincia de Barcelona, Barcelona 1947, p.86. Aquí hi llegim: *En atención de hallarse en venta dos frontales, tallas antiguas procedentes del Monasterio de Vallbona de las Monjas, que se juzgaban de interés para el Museo, se resolvió facultar a los Sres. Gebhardt, Elías de Molins y Puiggarí para gestionar su adquisición al precio más ventajoso, señalándose el tipo máximo de 1250 pesetas.* Mes endavant (p. 213) es dóna notícia de la seva restauració: *En 1885 se acordó por el restaurador Sr. Bellver fuesen limpiados los retablos adquiridos recientemente del Monasterio de Vallbona.*

258.- Sobre aquest punt vegi's la nota 294.

259.- La bibliografia sobre l'Eucaristia és molt abundant i anirem presentant els diversos estudis a mesura que avancem, però ara, pel que fa a l'àmbit hispànic, cal al·ludir al caràcter bàsic del treball de Manuel TRENS, *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, Aymà, 1952, que, en el que pertoca a la recopilació d'un repertori iconogràfic, es complementa amb el material que inclou el treball de: Lamberto FONT, Enrique BAGUE, Juan PETIT, *La Eucaristía. El tema Eucarístico en el Arte de España*, Barcelona, Seix Barral, 1952. En el que correspon a les recerques dutes a terme sobre el culte al Corpus Christi arreu d'Europa, son fonamentals les de: Edouard DUMOUTET, *Le Désir de voir l'Hostie et les origines de la dévotion au Saint Sacrement, Paris 1926*, del mateix autor*: Corpus Domini. Aux sources de la piété eucharistique médiévale*, Paris 1942. També: Maurice VLOBERG, *L'Eucharistie dans l'art, 2* vols, Grenoble-Paris, Arthaud, 1946. Més recentment: Miri RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1991.

260.- Inclouen cicles eucarístics ultra les dues taules de Vallbona, un frontal originari de Queralbs, el retaule de Sixena, ambdós al Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, el retaule de l'església parroquial de Villahermosa del Río a Castelló de la Plana. Això el que fa a la pintura gòtica. En el camp escultòric cal citar els fragments d'un retaule de pedra de la segona meitat del segle XIV conservats a Sant Mateu.

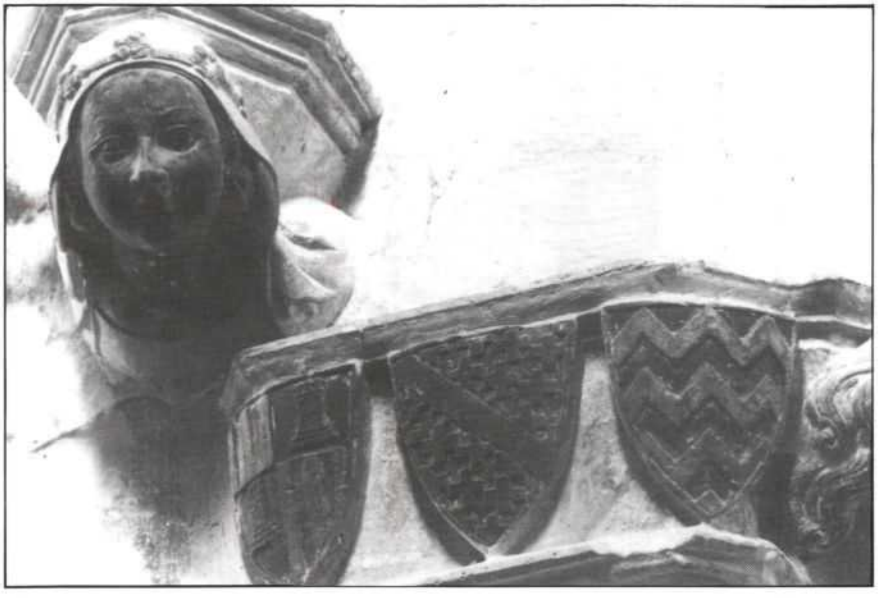


Fig. 43.- Mènsules de Vallbona (Fot. J. Yarza)

lels, però el nombre d'episodis contemplats es molt menor. Òbviament no és a l'artífex a qui hem d'atribuir aquest mèrit. Probablement degué comptar amb una font literària (molts dels miracles recollits gaudien d'una extraordinària difusió per vies molt diverses) com a punt de partida[261]. Però haver sabut donar forma a unes històries com aquestes és un valor incontestable.

A l'església de Vallbona de les Monges sota l'impuls de l'aleshores bossera i més tard abadessa Berenguera d'Anglesola (1348 - +1377), va instituir-se un benefici en honor del Corpus Christi l'any 1348. La fundació, localitzada a una petita capella oberta al mur sud de la nau principal de l'església, va restar molt vinculada al llinatge de la promotora ja que en els anys immediats Saurena d'Anglesola, que també fou abadessa (1379- +1392), va refundar el benifet[262]. Aquesta salvaguarda l'atesta directament l'heràldica present a les dues impostes esculturades que flanquegen l'arc d'accés. Hi figuren per dues vegades les armes familiars: les faixes vibrades dels Anglesola presideixen sengles escudets localitzats a banda i banda. Els dos escudets immediats a aquests primers ostenten una campana, i el camp sembrat de crusetes emblemes respectius dels Sant Just i dels Òdena. El cinquè, de difícil identificació pel moment, és un

261.- Després tractarem d'identificar el caràcter dels episodis recollits a les taules, però diversos estudis apleguen aquests miracles. Vegi's: Maurice VLOBERG, *op. cit.*, II, pp.185-225. Manuel TRENS, *La Eucaristía...*, pp.126-146, 197-218. També: Miri ROBIN, *op. cit.*, p. 108-129.

262.- Josep Joan PIQUER I JOVER, *Abadiologi...*, p.p. 124-125.

escut partit en quatre quarters: el primer i el quart l'ocupen tres pals, el segon i el tercer castells[263] <Figs. 43, Làm. VII b>.

Les dues taules consagrades a tema eucarístic que habitualment s'han qualificat com a frontals, varen conservar-se fins al moment de la seva venda en el si de la capella esmentada , un àmbit de reduïdes dimensions. En realitat, si partim del fet que ambdues procedeixen del mateix indret de culte, una d'elles degué funcionar com a rerataule i l'altra com a frontal. La hipòtesi és versemblant si tenim en compte les mesures d'ambdues peces i la seva iconografia, lògicament complementària.

Una està presidida al bell mig per un tabernacle eucarístic treballat en pastillatge[264] sobre el qual se situa una Trinitat[265] segons la variant *Tron de Gràcia* [266] <Fig. 44>. Al seu entorn es desenvolupa un ampli cicle figuratiu en el qual s'inclou el Sant Sopar (que ocupa dos dels dotze espais existents)[267] i dues escenes que cal entendre com vies d'exaltació del culte: l'elevació de l'Hòstia consagrada[268] i el seguici processional amb el bisbe que sosté el copó

263.- *Ibidem*..., p. 124.

264.- El tabernacle respon a un disseny molt proper al que va adoptar-se contemporàniament a Catalunya en escultura. Pot servir com a paral·lel el que es conserva al Vilet, probable obra de Guillem Seguer (vegi's la fitxa de la Marededéu del Vilet del catàleg d'obra de l'artífex, a l'apèndix del nostre estudi). No comptem amb un estudi global sobre el tema referit a l'àmbit hispànic, pot servir però com a referent el que s'ha consagrat als tabernacles eucarístics de la França medieval: Jacques FOUCART-BORVILLE, *Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Age*, "Bulletin Monumental", 148, 1990, pp. 349-381.

265.- Entre altres, Ramon Llull, recorre a aquesta identificació: *el Sagrament de l'Altar es mirall de la Santíssima Trinitat i de l'Encarnació* (Provervis, CCXXI : "Del Sagrament de l'Altar"). Ramon LLULL, *Proberbis de Ramon*, Madrid, Ed. Nacional, 1978, pp. 369-370. Òbviament la coincidència d'ambdós temes queda plenament justificada. Sobre la Trinitat eucarística des d'un punt de vista iconogràfic, també: Dominique RIGAUX, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens 1250-1497*, Paris, Ed. Cerf, 1989, pp.182-190. Igualment: Anna Maria D'ACHILLE, *Sull'iconografiua trinitaria medievale: la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra*, "Arte Medievale", I, 1991, pp. 49-73, especialment p. 65 i s.s.

266.- Cifr. German de PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, C.S.I.C. 1970, pp. 106-109. És important assenyalar que la composició de la taula de Vallbona té molt a veure amb una clau de volta de l'església de Montblanc (per la reproducció Jaume FELIP i SANCHEZ, *L'església gòtica*..., fig. 1). Es tracta de la clau disposada sobre l'altar major. Atès el reduït nombre de testimonis d'aquesta específica iconografia, una constatació d'aquest gènere no deixa d'ésser significativa, especialment si es consideren les vinculacions de Seguer amb els dos projectes.

267.- Es localitzen a la banda esquerra de la zona inferior de la retrotabula. L'escena , a pesar de tot, no és l'habitual, ja que com ha estat assenyalat Jesús no sosté el pa sinó l'hòstia. Aquesta variant s'adiu molt més que la versió genèrica del tema en el context eucarístic dins el qual s'inserta. No en va serà represa en altres cicles similars com en el retaule de Sixena o en el de Villahermosa del Rio. Per la reproducció d'aquests: José GUDIOL, Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura gótica*...., fig. 19, número de catàleg 110 (Sixena); Sílvia LLONCH PAUSAS, *Pintura italogótica valenciana*, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", XVIII, 1967-1968, fig. 26, número de catàleg 12. Més específicament sobre aquesta variant iconogràfica: Etienne DELARUELLE, "Le Christ élevant l'Hostie de la cathédrale de Rodez", *XXXII Congrès de la Federation historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon* , Rodez 1958, pp. 193-202.

268.- Es localitza en el nivell superior del rerataule, banda esquerra , carrer tercer. Cal advertir que l'escena és una de les més genuïnes dins la iconografia eucarística.



Fig. 44.- Reretaule de la Santíssima Trinitat i el Corpus Cristi. Detall del carrer Central. Vallbona de les Monges (ara al Museu Nacional d'Art de Catalunya) (Fot. I.E.I.)

sota el pal·li, al·lusió directa al ritual més espectacular de la Festa de Déu [269]. Tot això s'acompanya d'una sèrie de miracles que tenen com a centre el *Sagrament de l'Altar* segons l'apel.latiu lul.lià. Per la seva temàtica aquesta taula havia d'anar col·locada forçosament sobre l'altar. En canvi, la que degué funcionar com a frontal, és la presidida per la Marededéu amb el Nen.

269.- La importància assolida per la processó del Corpus pocs anys més tard de la institució de la festa, es fa palesa en la incorporació de l'episodi com un més entre els genèrics dins dels cicles eucarístics trescentistes. A la Corona d'Aragó, per exemple, dins dels cicles citats a la nota 260, apareix un total de quatre vegades (Vallbona, Queralbs, Villahermosa, Sant Mateu).

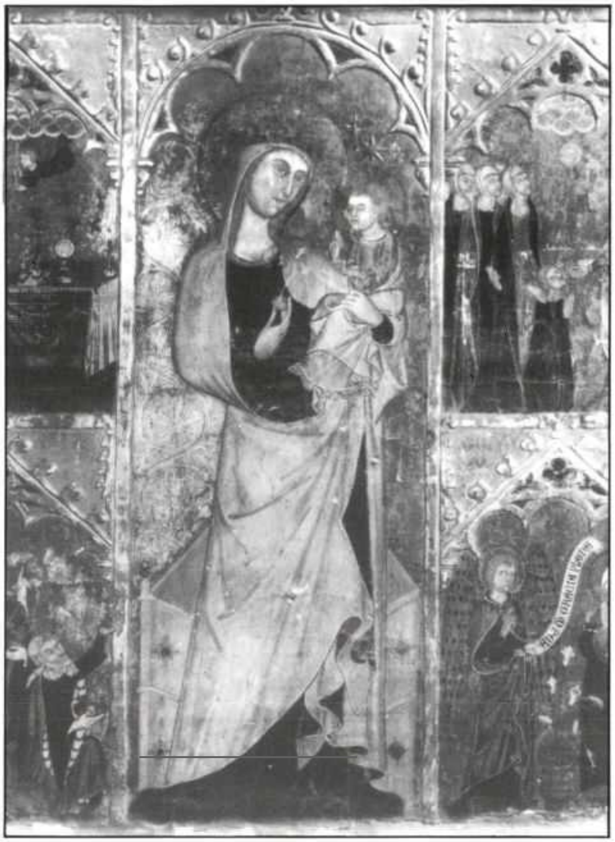


Fig. 45.- Frontal de la Mare de Déu i el Corpus Christi. Detall del carrer Central. Vallbona de les Monges (ara al Museu Nacional d'Art de Catalunya) (Fot. I.E.I.)

A banda i banda de l'espai central que ocupa una figura dempeus de Maria amb el Nen <Fig. 45> i dins un total de dotze compartiments, com en el cas anterior, es reparteixen altres seqüències de caire eucarístic (un total de deu) que s'interrompen en els dos requadres de la part baixa, immediats a la figura de la Verge, ja que en ells hi figura l'Epifania a l'esquerra i l'Anunciació a la dreta <Fig. 46>. A pesar d'això, com ha estat assenyalat repetidament, la coherència iconogràfica d'aquestes dues escenes, particularment l'Adoració dels Reis Mags, amb relació a les restants és absoluta[270]. D'altra banda la connexió de la Mare de Déu amb l'Eucaristia també ho és [271].

Coherència però, sobretot, riquesa iconogràfica[272], són els valors més

270.- Ursula NILGEN, *The Epiphany and the Eucharist: on the interpretation of Eucharistic motives in Medieval Epiphany Scenes*, "The Art Bulletin", XLIX, 1967, pp. 311-316.

271.- Dominique RIGAUX, *op. cit.* pp.211-216.

272.- Ja va advertir-ho Mn. Gudiol (vegi's la nota 280) que fou el primer que va intentar la identificació iconogràfica de tot el conjunt. En alguns casos no coincidim amb ell.

incontestables d'aquestes taules que analitzem. En realitat contenen el repertori temàtic d'aquest gènere més extens i més primerenc que conservem en l'àmbit peninsular. Els prodigis eucarístics van alimentar la divulgació del culte i en el segle XIV narracions de variada procedència i distinta cronologia esdevingueren suport literari de la iconografia especifica del Corpus Christi arreu d'Europa. En les dues taules de Vallbona es reuneixen episodis representatius d'aquesta realitat. D'una banda hi apareixen miracles habituals com una variant del de la mula que s'agenolla davant el pas del viàtic que un clergue porta a un malalt[273]. A Vallbona té com a protagonista un franciscà, òbviament Sant Antoni de Pàdua, que provoca el miracle quan mostra la Sagrada Forma a un heretge[274]. També sembla tractar-se d'una versió lliure del miracle del clergue escèptic, l'escena que mostra l'oficiant davant de l'altar, acompanyat d'un altre personatge tonsurat, al qual se li apareix la Marededéu[275] <Lam. VIII> Un altre episodi gira entorn

273.- Aquest miracle de la mula coneix diverses variants. En el cas de Vallbona (vid nota següent) no hi ha dubte sobre la identitat del frare: atès que per l'hàbit es tracta d'un franciscà, ha d'ésser Sant Antoni de Pàdua. Però, això no obstant, l'episodi té altres actors. Dins la traducció castellana d'un text anglès del segle XIII (*El Especulo de los Legos*, Ed. José Ma. MOHEDANO HERNANDEZ, Madrid, C.S.I.C. 1951, núm. 255, p. 172) tot i que el fet s'esdevé també a la ciutat de Pàdua tot succeeix quan un sacerdot (no Sant Antoni) en portar el viàtic a un malalt es creua amb un jove que condueix una mula i aquesta s'agenolla.

274.- Sobre això: Manuel TRENS, *La Eucaristía...*, pp. 208-209. Es recullen dues variants del mateix episodi tot i que en un cas el protagonista és Sant Antoni i en l'altre Sant Domènec. En ambdós, però, el miracle de la mula clou la pugna del sant amb un heretge. L'escena també va incorporar-se a un retaule consagrat a Sant Domènec originari de Tamarite de Litera a Osca (ara al M.N.A.C. de Barcelona). Per cronologia, és el paral·lel més proper de Vallbona conservat . Per la reproducció (*Ibidem*, fig. 149).

275.- La seqüència és la situada a l'extrem dret del registre superior de la retrotabula. Un oficiant acompanyat d'un acòlit està davant d'un altar disposat sota baldaquí, al darrera del qual hi apareix la Marededéu amb el Nen. Ambdós s'adrecen al sacerdot. Recordem que entre els miracles eucarístics n'hi ha un gran nombre que tenen lloc en el moment culminant de la missa: el de la consagració. És el cas de la denominada missa de Sant Gregori (Manuel TRENS, *La Eucaristía...*, p. 134 i s.s), o d'un dels episodis més celebrats de la llegenda de Sant Martí de Tours. (*Ibidem*, p. 140 i s.s.). Un esdeveniment molt similar també s'atribueix a Sant Gil (Ibidem, p. 142) . En el *Especulo de los Legos*, ja citat (vegi's la nota 273) la història té com a protagonista, en canvi, a Sant Girald i Sant Eduard Confessor (*Especulo...* núm. 253, p. 171). En el cas de Vallbona hi ha una diferència significativa, però, en relació amb tots aquests exemples citats: l'Hòstia no es transforma en un Nen, com és habitual, sinó que darrera l'altar hi figura Jesús amb la seva Mare que el duu als braços. Un i altre semblen adreçar-se o bé al sacerdot o bé a l'acòlit que l'acompanya, tot i que la reacció d'aquest darrer sembla assenyalar-lo com l'objecte d'atenció principal. És obvi que inclina i gira el cap i que fa un gest inequívoc de dolor i penediment: es col·loca la mà sobre la galta. Sobre la naturalesa d'aquesta gestualització: François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et Symbolique*, Paris, Le Leopard D'Or, 1982, p. 141 ("Tete inclinée"), p. 181 (il.lustracions p. 183). Per aquest motiu que acabem d'assenyalar crec que la interpretació de l'escena de Vallbona s'ha de fer en la línia d'un episodi de la vida de Sant Ramon de Penyafort, aquell que es refereix al lleg dominat per la lascívia que va invocar l'ajut de Déu un dia que celebrava missa San Ramon. Els seus precs foren atesos i en el moment de la consagració va veure sobre l'hòstia el Nen Jesús (Manuel TRENS, *La Eucaristía...*, p. 218, fig. 158). Evidentment hi ha una certa distància entre la descripció literària del miracle i el que veiem a Vallbona, però si es compara l'escena amb l'homònima que va incorporar-se al frontal del sepulcre de Sant Ramon, s'observarà que el segon personatge representat sosté, com a Vallbona, un canelobre.

de la comunió en pecat. En ell la confraternitat amb el dimoni es manifesta pel fet que subjecta directament el protagonista de la història quan està a punt de rebre el Cos de Crist[276]. En una línia diferent es troba la seqüència d'aquell comte moribund que impossibilitat d'empassar-se res, volia combregar. Va pregar al sacerdot que amb l'Hòstia li fes el senyal de la creu sobre el pit. En fer-ho va obrir-se el pit i el Cos de Crist va poder penetrar a través de la incisió en el si del malalt[277]. També cal aludir ara al que té com a protagonista una dona que gelosa per haver estat rebutjada pel seu amant, furta una Hòstia per realitzar amb ella fetilleries amoroses. A la fi, la Sagrada Forma li taca el vestit de sang[278].

En les dues taules, al costat dels episodis d'exaltació eucarística directa i d'aquests referits a miracles més o menys genèrics, hi ha un total d'onze seqüències més, algunes d'elles constitueixen petits cicles narratius entre si, amb un denominador comú: majoritàriament al·ludeixen la profanació d'Hòsties i els artífexs del crim són principalment jueus. La identificació és inequívoca atesa la indumentària dels personatges que hi intervenen. Durant els segles medievals la Corona d'Aragó no va restar al marge de la polèmica antijudaica i més en particular de la persecució dels jueus per ultratges al Sant Sagrament, però tots els fets que tenim documentats (Barcelona 1367, Perpinyà 1367, Osca 1377, Castelló de Farfanya 1383)[279]

276.- És la seqüència ubicada al bell mig de la zona dreta del nivell superior del rerataule.

277.- Aquest prodigi, exclòs de moltes recopilacions de miracles eucarístics, s'inclou, en canvi, al *Especulo de los Legos* (*op. cit.* núm. 257, p. 173). A Vallbona apareix a la zona superior de rerataule, a la dreta del carrer central.

278.- L'episodi ocupa l'espai superior del segon carrer, a l'esquerra de la composició principal de la retrotabula. Correspon a un dels miracles que es recullen a les Cantigas d'Alfonso X, concretament a la número 104. Vegi's: ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa Maria*, ed. José FILGUEIRA VALVERDE, Madrid, Ed. Castalia, 1985, núm. 104, pp. 179-181.

279.- Sobre els fets de Barcelona (1367, juny 4) la Crónica del Racional de la Ciutat n'informa en aquests termes: *Execució de tres jueus i un cristià acusats de profanar sagrades formes. Die veneris, quarta die juni, anno a nativitate Domini M°.CCC° sexagesimo septimo, dominus infans Johannes, dux Gerunde ac domini regis Petri primogenitus, eiusque generalis procurator, fecit cramarii et rosegar tres judeos, quorum unus vocabatur Proançal de Piere, alius Astruch Bione, et alius Mosse Gaylart; et fecit rosagar et ascortarar unum christianum qui fuit captus in villa Montisalbi, eo qui fuerant inculpati quod dictus christianus vendiderat dictis judeis ab eo ementibus ostias sacratas* (a: *Recull de Documents i Estudis I*, fascicle II, Barcelona, Ajuntament, 1922, pp. 140-141). Pel que fa als esdeveniments de Castelló de Farfanya de l'any 1382, se'n tenen notícies a partir d'una carta de l'Infant Joan adreçada al comte d'Urgell en aquest termes: *Lo primogenit: Comte car cosí: entes havem que de manament nostre es pres en Balaguer Bernat, de Vilanova de Balaguer, delat e inculpat que ell ab daltres, be ha V. anys, entraren ladronivolament en una esgleya de Castello de forfanya e daqui tragueren calzes dargent e custodies ad quatorze formes ho hosties sagrades. E quen havets feta fer inquisició contra lo dit Bernat, lo qual ha confessat que ell fo a fer lo furt damunt dit, e que aquelles XIIII formes son stades venudes a Juheus e han inculpats molts. E nos volriem saber la veritat daquest fet, qui es fort leig a tot cristia; Per çous pregam que, al pus tost que puxats, nos trametats complidament translat clos e segellat de la confessio del dit Bernat sobre aço feta e coses emergents de aquella; E fer nos nets fort gran plaer. Data en Tarragona, sots nostre segell secret, a XXVIII de febrer lany M.CCCLXXXII. Primogenitii.*

són posteriors a l'obra de les taules de Vallbona. En conseqüència, cercar algun tipus de versemblança històrica en les escenes que tot seguit passarem a comentar, és del tot improcedent. Aquesta precisa iconografia obeeix al ressò d'un sentiment profundament antijudaic que les fonts literàries (particularment les recopilacions d'*exempla* i de miracles), van divulgar per l'Occident medieval des del nord vers el sud d'Europa[280]. A la Península, potser a imatge del recopilador Gauthier de Coincy [281], un dels primers que recull el tema *del judezno* és Gonzalo de Berceo entre els seus *Milagros de Nuestra Señora* [282]. Dins les *Cantigas* reunides posteriorment per Alfonso X el sentiment antijudaic es manté però no sembla haver augmentat. Tot i que s'hi comptabilitzen quatre episodis relacionats amb el *Corpus Christi*, només l'omnipresent assumpte del *judezno* té aquest caràcter[283]. Al seu costat hi figura el robatori de l'hòstia amb finalitats amoroses, el tema del miracle de les arnes i el del clergue escèptic [284].

Les dues taules de Vallbona inclouen, com hem anunciat, un nombre ampli d'escenes de caràcter antijudaic, algunes de les quals conformen entre si petits cicles com succeeix en el cas de les seqüències al·lusives al miracle denominat de *Billettes* ocorregut segons defensa la tradició l'any 1290 a París[285]. El prodigi té com a centre la profanació d'unes hòsties, el fet més ignominiós que s'atribuirà als jueus a diversos punts de l'Occident baixmedieval, inclosos, com hem vist, els territoris de la Corona d'Aragó. La història dels *Billettes* va tenir una extraordinària difusió[286], i el seu ressò

A nostre car cosi lo Comte Durgell (document publicat per Joseph M. ROCA, *Notes d'Arxiu*, "Catalana", 15 d'octubre 1924, p. 318). En el que correspon a fets d'Osca remetem al treball de Joaquim MIRET Y SANS, *El procés de les hòsties contre els jueus d'Osca en 1377*, "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", IV, 1911-1912, pp. 59-80. Proporciona informació general sobre això: Yitzhak BAER FRITZ, *Historia de los judíos en la España Cristiana*, vol. I, Madrid, Ed. Altalena, 1981, pp. 334-335, 371-377.

280.- Sobre el tema del jueu medieval l'estudi bàsic és el de: Bernhard BLUMENKRANZ, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1966. En el que correspon a la Corona d'Aragó una primera aproximació a la iconografia antijudaica: Mn. Josep GUDIOL, *Els Trescentistes II* ("La pintura mig-eval catalana" II), Barcelona, S. Babra, s.a. p. 344 i s.s. També: Rosa ALCOY, "Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV", *Ier. Col·loqui d'Història dels Jueus a la Corona d'Aragó. Actes* , (Lleida 1989), Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1991, pp. 371-392.

281.- Gautier de COINCI, *Los Milagros de Nuestra Señora*, Ed. Jesús MONTOYA MARTINEZ, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, miracle número 1, pp. 40-49.

282.- Gonzalo de BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, Ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1985, miracle XVI, pp. 132-136.

283.- ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas...*, cantiga número 208, pp. 337-339.

284.- *Ibidem*, cantigas números 104 (pp. 179-181), 128 (pp. 217-219), 149 (pp. 250-252).

285.- Sobre el miracle: Maurice VLOBERG, *op. cit. II*, pp. 221-223 i fig. p. 212. També: Manuel TRENS, *La Eucaristía...*, pp. 213-215. Bernhard BLUMENKRANZ, *op. cit.* pp.26-28, fig. 16.

286.- Es recull en cicles eucarístics italians (miniatures i pintura sobre taula com succeeix amb la predel·la de Paolo Uccello de la Galeria Nacional d'Urbino).



Fig. 46. Anunciació. Frontal de la Marededéu i el Corpus Christi. Vallbona de les Monges (ara al Museu Nacional d'Art de Catalunya). <Fot. I.E.I>

a la Península, singularment a casa nostra, s'atesta pel nombre de retaules eucarístics que la inclouen[287]. A Vallbona poden correspondre a aquest cicle un total de cinc escenes repartides per la zona inferior del reretaule, els dos espais del seu extrem dret, concretament, i els tres requadres que ocupen la zona superior esquerra del frontal. Es recullen diverses instantànies del sacrilegi: l'apunyalament de l'hòstia, el moment en què és clavada en una llança, quan el jueu la fa bullir i, finalment, quan la dona cristiana que ha proporcionat la Sagrada Forma la recupera del foc. Segueix immediatament la imatge d'un altar sobre el qual hi ha un calze amb una hòstia, i , damunt d'aquest, en un nivell ja celestial, dos àngels ceroferaris. Indubtablement, aquesta escenografia de caràcter triomfal pot correspondre al lògic final del miracle: el trasllat de la Sagrada Forma incorrupta a l'església de Saint-Jean-en-Greve, on va conservar-se un total de quatre-cents anys.

A la banda dreta de la zona alta del frontal presidit per la Mareded éu i en el primer requadre de la zona baixa, a l'esquerra, continuen les escenes que, com atesta la indumentària, tenen com a centre les figures dels jueus. A la primera un sant bisbe acompanyat d'un tonsurat dóna la comunió a un jueu. Aquest no és sincer en la seva fe i el foc del qual emergeix el seu cos n'és bon testimoni. Els mateixos personatges reapareixen en l'espai immediat, a la dreta. Aquí el jueu rep el baptisme. Òbviament s'ha produït el prodigi. Es fa difícil identificar aquestes dues escenes que necessàriament han d'estar relacionades entre si, amb algun dels miracles eucarístics censats. Això no obstant, si es passa per alt el fet que qui dóna l'hòstia al jueu és un bisbe, poden acceptar-se analogies amb una història recollida en el *Especulo de los Legos* [288].

Ultra el protagonisme dels jueus, en les taules de Vallbona també es fa palesa la dels heretges. No és únicament el tema de la mula que adora el Corpus Christi la que ho atesta. En el frontal presidit per la Mareded éu amb el Nen, les dues escenes ubicades en la zona baixa, a l'extrem dret de la peça, també hi estan dedicades. Almenys això és el que sembla deduir-se de l'aparença física i de la indumentària dels seus protagonistes.

Malauradament no hem conservat paral·lels coetanis d'aquestes taules i de la seva excepcional iconografia. N'hi van haver, i probablement ho era el que pintà Joan Loert l'any 1328 per la catedral de Mallorca: *Item pague*

287.- A la Corona d'Aragó és un dels temes més divulgats. Apareix al retaule de Sixena, al de Villahermosa del Rio, potser abreujat també al frontal de Queralbs (hi ha una escena d'amartellament de l'Hòstia) i, naturalment a Vallbona. A pesar de la seva difusió per aquest territori peninsular durant el Tres-cents, és significatiu el fet que el castellà Alonso de Espina en la seva obra *Fortalitium Fidei* (s. XV) reconegui que ha conegut aquest miracle mercès als cluniacencs que havien arribat a Medina del Campo per empènyer una reforma, la qual cosa pot voler dir que a l'àrea castellana aquest succés no s'havia difós tant.

288.- *Especulo...*, número 260, p. 174.

an Loert pintor per raon del reretaula del altar del Corç de Jhesu Xrist que pínta...7 ll.[289]. El culte al Corpus va ser prou important per impulsar la fundació de noves capelles i altars arreu de Catalunya[290] i a la resta de la Corona[291] i, com a conseqüència, va haver de fer-se imprescindible preparar un mobiliari litúrgic adequat. Sabem de la consolidació progressiva d'aquesta nova devoció, però ens manca informació sobre els repertoris iconogràfics que empraren els artífexs com a punt de partida per les seves realitzacions. Els mestres o els promotors se'n varen servir, però en un casos el discurs es va entendre millor que en altres[292]. En aquest sentit cal reconèixer que si bé les taules de Vallbona són importants pel nombre elevat d'episodis que apleguen, s'atesta, en canvi, una manca absoluta de criteri a l'hora d'endreçar el conjunt de seqüències reunides. Fins i tot, quan es tracta d'un petit cicle, tancat en si mateix, com el dels *Billettes*, s'aprecia en el seu desenvolupament una manca de rigor que es tradueix en la col·locació d'alguna de les instantànies a la reretaula i de les restants al frontal. Tot plegat no fa més que confirmar la manca de criteri iconogràfic, bé del promotor, bé de l'artífex, alhora que la disponibilitat d'un repertori temàtic molt ric. No hem d'oblidar en aquest sentit que Vallbona és una casa cistercenca i que tradicionalment s'ha atribuït a l' orde un paper difusor del culte i dels prodigis del Sant Sagrament de l'altar[293].

La historiografia ha reconegut en els frontals de Vallbona uns testimonis inequívocs del camí que durant el primer Tres-cents realitza el gòtic a casa nostra. El pintor, format dins la tradició del gòtic lineal, intenta actualitzar els seus pressupòsits estilístics, incorporant tímidament certes novetats formals que han arribat a Catalunya de la mà dels mestres italianitzants i que ell sembla conèixer només de forma indirecta[294]. Així, tot i que la línia en-

289.- Jaime SASTRE MOLL, *El primer libro de fábrica y sacristía de la Seo de Mallorca (1327-1345)*, "Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana", 43, 1987, p.48, nota 7.

290.- Sobre aquest tema la bibliografia és molt dispersa. S'han donat a conèixer les dades en treballs molt diversos i manca encara un estudi de conjunt. Pel que fa a Barcelona: Joan VINCKE, *La custodia de la Seu de Barcelona i les jurisdiccions civil i eclesiàstica*, "Analecta Sacra Tarraconensia", IX, 1933, pp. 149-176. Per Tarragona, on la catedral comptarà amb una capella sota aquesta advocació d'ençà de l'any 1330 tot i que les processons estan perfectament regularitzades un temps abans, : Andrés TOMAS AVILA, *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*, Tarragona, Instituto Ramon Berenguer IV, 1963, p. 143 i s.s. Sobre Lleida: Josep LLADONOSA PUJOL, *La Eucaristía en Lérida*, Lérida, Artis, 1963.

291.- Remetem al repertori bibliogràfic reunit per Gerhard MATERN, *Zur vorgeschichte und geschichte der fronleichnamsfeier besonders in Spanien*, "Spanische Forschungen der Görresgesellschaft", 15, 1962, pp. 314-326.

292.- És el cas de la predel·la del retaule de Sixena. A pesar d'haver-se reunit històries eucarístiques diverses, el seu desenvolupament és del tot coherent. També succeeix així a Villahermosa del Rio.

293.- Cal considerar el paper, per exemple, de Cesari de Heisterbach (1180-1240).

294.- Sobre aquest punt Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *La catedral de Lleida: arquitectura ...*, p. 198-199, nota 205.



Fig. 47.- Retaule d'Alcover (ara al Museu Diocesà de Tarragona) (Fot. J. Yarza)

cara té un palès protagonisme, es fan evidents igualment les inquietuds envers la taca de color. Aquesta apreciació del seu art és comuna a la dels restants integrants de l'escola pictòrica de Tarragona coetània. El mestre Joan que pinta el retaule de Paret Delgada a la Selva del Camp manifesta també aquesta ambigüitat, i el mateix pot afirmar-se del de Sant Joan i Santa Margarida d'Alcover, obra que, si s'exceptua el fet de la seva menor qualitat, estilísticament és extraordinàriament propera a les taules que analitzem <Figs. 10-47 i 48>.

Una formació pictòrica a cavall del primer gòtic i de l'italianisme, pot resultar adient en un mestre que, essent alhora escultor, manifesta en aquest segon camp deutes decidits respecte el corrent francès, però, alhora, el seu art no pot explicar-se sense comptar amb l'impacte causat per una obra italiana: el sepulcre de Joan d'Aragó i, alhora, en la vessant pictòrica, per la realització de Ferrer Bassa destinada a Sant Marçal de Montblanc. Una hibridesa com aquesta és un argument favorable a l'hora de considerar a Guillem Seguer de Montblanc escultor i pintor de ple dret, i autor dels dos frontals de Vallbona.

Partint d'aquesta viabilitat, cal argumentar altres qüestions. Indubtablement existeixen uns parentius molt directes entre les figures femenines de les taules i les Marededéus de Seguer. Fins i tot certs recursos formals estan presents per igual. El tipus marià, que presideix, per exemple, un dels fron-

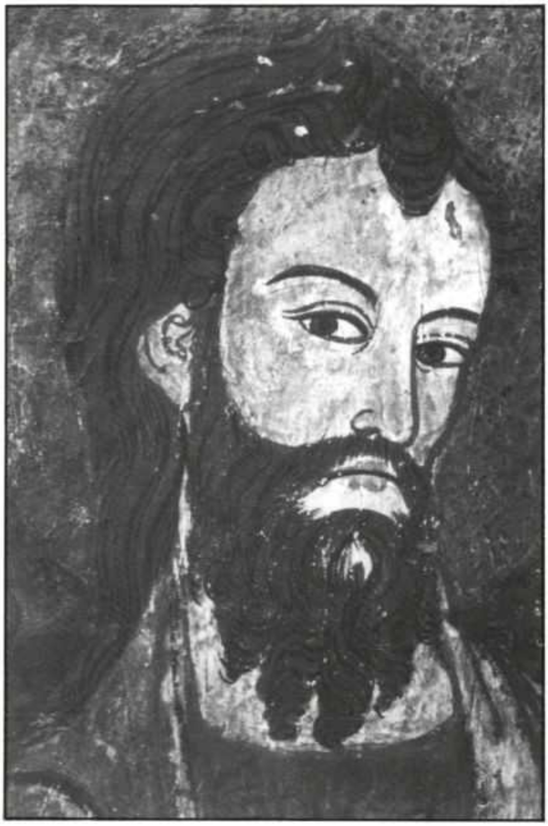


Fig. 48.- Retaule d'Alcover (ara al Museu Diocesà de Tarragona) (Fot. J. Yarza)

tals <Fig.49> és el mateix, salvant lleugeres diferències, que el que es repeteix en escultura i tals coincidències s'atesten fins i tot en els plecs dels vestits . Però no és solament això. Les fesomies pot acceptar-se que són comunes i aquest extrem pot contrastar-se, en particular, a l'episodi en el qual s'apareix la Mare de Déu amb el Nen durant la celebració de la missa <Làm. VIII>. Poques vegades en una argumentació com la proposada, les proximitats dels tipus físics són tant incontestables; tot i que no hi insistirem, aquesta és una data que convé no negligir. En tot cas i per concloure, només afegir que ultra els parentius manifestos d'ordre formal i estilístic, la cronologia d'aquestes taules juga a favor de la proposta que fem. El benefici del Corpus Christi a Vallbona fou una iniciativa de Berenguera d'Anglesola anterior a 1348[295], moment en el qual fou electa abadessa: aquesta data, òbviament, s'acomoda al període durant el qual Guillem Seguer va haver d'estar vinculat al monestir.

295.- Vegi's la nota 262.

7. L'ART DE GUILLEM SEGUER

En les pàgines precedents hem anat perfilant els contorns d'una personalitat artística, el major atractiu de la qual radica indubtablement en la seva diversificació laboral: fou escultor, pintor i arquitecte. Tot i que aquesta particularitat no és exclusiva de Guillem Seguer, poques vegades es pot atestar la pràctica real d'un conjunt similar d'activitats com en el seu cas. A pesar de les poques notícies documentals de què disposem, el seu treball és suficientment personal per a permetre ampliar el catàleg de la seva obra a partir de la corresponent anàlisi estilística. Ara bé, el conjunt de tot allò que segons la nostra opinió se li relaciona, evidencia una parcel·la de la seva personalitat artística que és forçós de contemplar en aquesta avaluació del seu art: l'existència d'un taller. Hi ha bastants indicis del que apuntem. Guillem Seguer va emprar un prototipus marià que coetàniament va ser comú a altres artífexs de la zona tarragonina i va repetir-lo de manera extraordinària. No podem dubtar en base a això del reconeixement que la clientela artística va manifestar-li. Ara bé, si es contraposa el total de les imatges confeccionades, esdevé manifest que no totes tenen la mateixa qualitat. No es tracta de comparar la Verge *del Truc* de Vinaixa amb la del Metropolitan Museum, aquesta realitat s'evidencia sense necessitat d'acudir als extrems. Aquesta convicció, d'altra banda, podria proporcionar una base sòlida per especular en la mateixa direcció en el que pertoca a la seva faceta pictòrica. Indubtablement els parentius entre les dues taules de Vallbona i el retaule d'Alcover són incontestables. Si hem acceptat avaluar l'abast de l'art de Seguer en el plànol escultòric a partir del concepte de taller, res impedeix fer-lo extensiu a altres parcel·les de la seva activitat. A pesar de tot, però, hem deixat de banda aquest extrem. L'atribució de les taules de Vallbona suposa un primer avenç en el coneixement de Guillem Seguer, pintor, i cal esperar el que puguin oferir-nos els arxius per a poder arrodonir el que ara només s'ha començat a perfilar.

Si bé l'anàlisi estilística ha servit per a construir un catàleg folgat de l'obra de Guillem Seguer, també és cert que entre les atribucions fetes du-



Fig. 49.- Santa Bàrbara (Museu Diocesà de Tarragona) (Fot. J. Yarza)

rant els darrers anys, n'hi ha dues que resulten del tot insostenibles. Es tracta de la Marededéu de Çaidí (ara al Museu Diocesà de Lleida) <Fig. 22> i d'una Santa Bàrbara de la catedral de Tarragona, dipositada al Museu Diocesà [296] <Fig. 49>. En el primer cas, un escultor vinculat a la tradició lleidatana sorgida del mestratge de Bartomeu de Robio, ha realitzat una imatge de la Verge amb el Nen segons les pautes formals que li són pròpies, tot i que emparant-se en el tipus iconogràfic divulgat per terres lleidatanes de la mà de Guillem Seguer. Això és tot. Si cerquéssim algun dels estilemes genèrics del mestre en aquesta realització no seriem capaços de trobar-ne cap. És el mateix que pot dir-se amb relació a la Santa Bàrbara de Tarragona i, en aquest cas, sorprèn encara més l'atribució perquè la manca absoluta de parentiu fins i tot tipològic, és a la vista.

Guillem Seguer de Montblanc es manifesta com un artífex paradigmàtic del seu entorn i època quan desxifrem les fonts estilístiques que l'han no-

296.- Vegi's la nota 8.

drit. El pòsit del gòtic francès és present en la seva obra, com en la de tants altres mestres perquè era el component primordial de la cultura figurativa del primer Tres-cents català. Aquest tret, palès tant a la seva escultura com a les pintures que li atribuïm, no és, però, l'únic. Sorprèn copsar fins a quin punt una obra diversa estilísticament del que és comú (i conegut) en una zona, pot haver impactat en els artífexs locals. Això és el que sembla haver succeït en el cas de Seguer. L'anàlisi puntual de moltes de les seves realitzacions revela fins a quin punt va ser decisiu el xoc del sepulcre de l'arquebisbe Joan de Tarragona en ell. Bona part dels tipus físics que empra, la majoria dels estilemes que signifiquen les seves realitzacions: el tractament dels elements pilosos de celles i pestanyes, per exemple, la descripció minuciosa de la topografia d'un dors de mà, la morbidesa de la carn, etc. tot plegat són trets amb un origen comú. Es fa difícil determinar com va produirse aquest enlluernament artístic, però el que és innegable és el propi fet. En tot cas, assajant d'esbrinar quines han estat les vies en la formació d'un mestre autòcton com Guillem Seguer de Montblanc, s'acaba copsant fins a quin punt en el desenvolupament dels fenòmens artístics han estat transcendents certs fets, aparentment aïllats i atzarosos en alguns casos, com la decisió d'encarregar a un mestre pel moment encara ignot, un sepulcre episcopal per a la catedral de Tarragona.

8. UNA HIPÒTESI SOBRE LA CONTINUÏTAT DEL TALLER: PERE SEGUER DE LLEIDA.

L'any 1356 va contractar-se l'obra d'una imatge de Sant Pere que s'havia de destinar a la gran portalada oberta a la galeria occidental del claustre de la catedral de Lleida. Va rebre la comanda l'artífex Jaume Cascalls, i el document, és, per ara, el primer testimoni de la seva vinculació laboral a l'obra de la seu, de la qual va acabar-ne essent mestre major. Entre els signants hi apareix un enigmàtic *Petrus Seguerii, magister operis*[297]. Pot tractar-se, és ben cert, d'un *lapsus calami*, però també existeixen arguments a favor d'interpretar la dada en un sentit literal. A Lleida manquen sèries dels Llibres de Fàbrica, l'època prèvia a Cascalls coincideix amb un d'aquests buits documentals[298]. És difícil contrastar, en conseqüència, la versemblança d'aquest extrem, però, en canvi, pot tenir quelcom a veure-hi l'existència d'un seguit de testimonis escultòrics anònims a Lleida i la seva àrea immediata, que atesten una herència directa de l'art de Seguer. Aquesta realitat, que ja havíem posat de relleu abans de descobrir el document a què fem referència[299], permet invocar el nom de Pere Seguer, potser un fill de l'artífex, com a mestre d'obra de la catedral per l'etapa immediata a la seva mort [300].

Quan identificàrem per primer cop l'existència a Lleida d'un escultor més limitat i mediocre d'execució, que havia fet perviure, però, els estilemes de Guillem Seguer a través de la seva pròpia obra, encara no havíem localitzat a l'arxiu capitular el document de l'any 1356. Partíem d'un fet incontrovertible: hi havia un seguit d'obres que ho palesaven. Es tractava dels sepulcres dinàstics dels Montcada a la catedral <Fig. 50>, dos de la mateixa família originaris

297.- Vegi's l'apèndix número 5.

298.- Gabriel ALONSO GARCIA, *Los maestros*..., pp.33-34.

299.- Francesca ESPAÑOL, Marc ESCOLA, *Avinganya i els Montcada*..., op. cit. p. 169 i s.s.

300.- El cognom Seguer no és molt habitual en el context artístic, però un Pere Seguer consta treballant a Vic l'any 1324 (Josep GUDIOL I CUNILL, *Els claustres*..., p. 34). No pretenem identificar ambdós mestres, només remarcar el fet significatiu de tal coincidència que, a més, acostuma a donar-se a les famílies.



Fig. 50. Sepulcre dinàstic dels Montcada (catedral de Lleida) <Fot. J. Yarza>



Fig. 51. Sepulcre de Ramon de Peralta i Espés (Colecció Burrell al Museu de Glasgow). <Fot. Mas>

del convent trinitari d'Avinganya, un altre procedent d'Ovarra (Osca), ara a Glasgow[301] <Fig. 51>. Tots aquests monuments funeraris, a pesar d'evidenciar distàncies entre ells en el que fa a la qualitat, compartien un comú llenguatge estilístic, el referent immediat del qual ho eren les realitzacions prèvies de Guillem Seguer en el mateix camp, singularment el sepulcre dels Aguiló a Talavera. Hi ha innegables parentius en el tractament general del cos, en l'acurada reproducció dels elements de la rica indumentària masculina i femenina, fins i tot coincidències significatives en el que poden ser entesos com a aspectes més secundaris, com ara els coixins on recolzen els seus caps els jacents. S'hi adopta la mateixa solució que trobem en el sepulcre de Ponç de Vilamur: una sanefa vegetal combinada amb escudets delimita el contorn i la zona central l'ocupa un reticulat romboïdal ornamentat amb florons. Aquest ric acabat Guillem Seguer sembla haver-lo incorporat en arribar a Lleida (recordem que en el sepulcre de Bernat de Boixadors de Vallsanta es decora el contorn del coixí, però no la resta de la superfície). En aquesta aproximació estilística, resulten més significatives encara les coincidències en el tractament dels rostres i mans: en els ulls tancats s'han reproduït minuciosament les pestanyes i en el dors de les mans femenines es descobreixen tots els plecs de l'epidermis. En un i altre cas el sepulcre dels Aguiló de Talavera constitueix el punt de referència obligat.

L'escultor que executa totes aquestes realitzacions, també és responsable d'una part de l'escultura arquitectònica de la catedral de Lleida. Realitza capitells de la porta dels apòstols del claustre i pot constatar-se aquest extrem comparant els caps de les Verges que presideixen un dels sectors situats a la banda esquerra[302], amb els del seguici de ploraneres que ocupen el relleu del fons de l'arc soli en el sepulcre dinàstic femení a la capella de Sant Pere[303]. Cal advertir, arribats a aquest punt, que l'única notícia relativa a un Seguer que contenen els Llibres d'Obra té a veure amb aquesta portalada i que, significativament per als nostres propòsits (fer versemblant la figura de Pere Seguer), es parla de l'artífex en uns termes tant ambigus que es dóna el cognom, però s'obvia indicar el nom. La notícia coincideix temporalment, d'altra banda, amb el contracte de l'escultura de Sant Pere on, pel moment, es documenta per primer i únic cop a Pere Seguer. Totes aquestes circumstàncies ens han portat a defensar l'existència d'aquest mestre i a presentar-lo com el continuador del taller de Guillem, amb el qual varen poder existir directes vincles familiars.

301.- A partir de la troballa del document, hem presentat reiteradament aquest conjunt d'obres atribuïdes a Pere Seguer (Francesca ESPAÑOL BERTRAN, "Atribuïble a Pere Seguer. Relleu funerari", *Catàleg d'escultura i pintura medievals* ("Fons del Museu Frederic Marès" I), Barcelona, Ajuntament, 1991, pp. 347-348. ID. "Los Montcada y sus panteones dinásticos: un espacio para la muerte noble", *Els Montcada i Alfons de Borja a la Seu Vella de Lleida*, Lleida, Amics de la Seu Vella, 1991, pp. 37-82).

302.- Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *La catedral de Lleida*..., fig.12.

303.- Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Los Montcada y sus panteones dinásticos*..., fig. 17.

CATÀLEG DE L'OBRA ESCULTÒRICA

I PICTÒRICA

1. Marededéu

Identificació: **Marededéu de Vinaixa.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, 1341, <8 set. al 24 des.> [atribució de P. Batlle].

Material: Pedra

Mides: 130 cm.

Origen: Vinaixa, església parroquial

Localització actual: Destruïda el 1936. Se'n conserven restes al Museu Diocesà de Tarragona.

Observacions: Originàriament, segons contracte, va confeccionar-se la Marededéu i dos àngels. Preu: 200 sous barcelonins. Abans de 1936 ja s'havien perdut els àngels i mancaven el moixó de l'Infant i part de l'atribut floral de Maria. La corona havia perdut també alguns florons.

Descripció:

Marededéu dempeus que sosté l'Infant a la banda esquerra. Vesteix túnica inferior cenyida amb una corretja i duu, ,al damunt d'aquesta, un ampli mantell que li cau des del cap. A diferència del que és habitual en les imatges homònimes del mestre, el vel, que se subjecta sobre el cap amb una diadema, li travessa per dues vegades la zona frontal del cos. El rostre marià és rodó, ple, i queda emmarcat per la part externa del cabell que duu deslligat. El Nen porta també una túnica llarga en la qual destaquen les mànigues per la seva amplitud. Es tracta d'un tret propi de la moda coetània. La fesomia de l'Infant és també arrodonida i plena, i, com en la Mare, s'adverteix una lleugera sotabarba. Originàriament duia a les mans un moixó, com és propi d'una de les variants marianes emprades per Seguer, ja que d'haver-se tractat del llibre, l'altra alternativa possible, restaria algun indici escultòric. Maria duia un element floral, del qual, en realitzar-se les fotografies abans de la guerra, només en quedava ja, el tany.



BIBLIOGRAFIA:

BATLLE HUGUET, 1942, pp. 94-99, fig. 1; DURAN SANPERE-AINAUD DE LASARTE, 1956, p. 198; BERNIS, 1970, p. 209, fig. 6, làm. V; DALMASES-JOSE, 1984, p. 119; PEREZ JIMENO, 1986, p. 191; BESERAN RAMON, 1990, p. 68;

ESPAÑOL BERTRAN, 1991, pp.50-51,99; FITE LLEVOT, 1991, p. 144; TERES TOMAS, 1991, p.126; ESPAÑOL BERTRAN, 1991 (2), p. 187, nota 63. LIAÑO MARTINEZ, 1991, p.311, fig. 7; ESPAÑOL BERTRAN, 1992, p. 116.

2. Marededéu

Identificació: **Marededéu de Nalec.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, 1343 <16 dec-24 juny>.

[atribució F. Español]

Material: Pedra

Mides: Sense determinar.

Origen: Església de Nalec.

Localització actual: Destruïda en una data indeterminada abans de la guerra civil.



Observacions: Originàriament, segons contracte, va confeccionar-se la Marededéu i dos àngels i es va pintar l'àmbit de l'església al qual es destinaven les escultures per un total de 7 lliures barcelonines. La imatge, quan fou realitzada la fotografia que presentem, havia perdut el llibre que sostenia l'Infant, també mancava el seu cap i el de Maria es conservava només parcialment. Aleshores estava emplaçada dins l'espadanya que corona la façana de l'església i que encara avui es conserva.

Descripció:

Marededéu amb el Nen, dempeus. Sosté l'Infant a la banda esquerra. Maria vesteix l' habitual túnica inferior que queda quasi totalment amagada sota el gran mantell que li havia de caure des del cap. Aquest es recull a la zona esquerra de la imatge, generant sobre el ventre una abundància de plecs que esdevé genèrica en les realitzacions de l'artista. El Nen va vestit amb una túnica llarga i, d'acord amb l'element que li sobresurt a la zona del pit, deuria sostenir un llibre, segons veiem en una de les dues variants marianes de Guillem Seguer.

BIBLIOGRAFIA:

DURAN Y SANPERE, I, 1932, p. 55, 113, nota 32; CAPDEVILA, 1934, p. 103; BATLLE HUGUET, 1942, p. 96; DURAN SANPERE-AINAUD DE LASARTE, 1956, p. 198; DAMASES-JOSE, 1984, p. 119; PEREZ JIMENO, 1986, p. 191; ESPAÑOL BERTRAN 1991, p. 99; FITE LLEVOT, 1991, p. 144; LIAÑO MARTINEZ 1991, p. 311.

3.Mare de déu

Identificació: **Mare de déu del Cor de Vallbona.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució de J.J. Piquer i Jover].

Material: Pedra amb restes importants de policromia (moderns).

Mides: 90 cm.

Origen: Monestir de Vallbona de les Monges.

Localització actual: Vallbona de les Monges, <antiga capella del Corpus Christi a l' església del monestir>

Observacions: La imatge es conserva en bon estat. Només s'han perdut alguns florons que adornaven la diadema de Maria i l'element floral amb el qual, tot fa pensar, aquesta s'acompanyava.



Descripció:

Mare de déu dempeus, amb el Nen a la banda esquerra. Vesteix túnica inferior cenyida i, damunt d'aquesta, un ampli mantell que li cau des del cap i que, configurant un ric joc de plecs sobre el ventre, Maria recull amb el braç esquerre. La túnica que duu l'Infant és molt àmplia en la part baixa i es confon amb els plecs del mantell de la Mare a la zona dreta de la imatge. Aquí es localitza un sector de plecs en cascada de gran efecte plàstic. Els semblants de Maria i el Fill presenten els trets habituals en les realitzacions de Seguer: són plens, amb sotabarba i, en el cas de Jesús, s'adverteix lleugerament allargassat, amb les orelles ben marcades i una sèrie de rínxols emmarcant-li el rostre. Tot i que l'atribut de Maria no es conserva, sí que es manté el moixó amb el qual juga el Fill. El sosté per les ales i aquest se li gira i li pica en un dit, segons una fórmula perfectament establerta en la iconografia mariana de Catalunya durant el Trescents. Tot i que en algun cas s'ha defensat que la imatge procedeix de l'altar major de l'església (Piquer i Jover) aquesta hipòtesi no se sustenta en cap dada històrica. En conseqüència, per ara, hem de prendre aquesta afirmació com quelcom especulatiu.

BIBLIOGRAFIA:

BLASI VALLESPINOSA, 1933, p. 153, fig. ; PIQUER I JOVER,1981, s.p. fig. ; PEREZ JIMENO, 1986, pp.. 190-191; BESERAN RAMON 1990, p. 69; PIQUER I JOVER, 1990, p. 138-139; ESPAÑOL I BERTRAN 1991, p. 50; ESPAÑOL I BERTRAN, 1991 (2), p. 187, nota 63; LIAÑO MARTINEZ, 1991, p. 311, fig. 8; ESPAÑOL, 1992, p. 116.

4. Mareddéu



Identificació: **Mareddéu del Vilet.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució F. Español].

Material: Pedra amb policromia moderna.

Mides: 125 cm [+ 60 cm peanya/ tabernacle].

Origen: Altar major de l'església del Vilet <mun. Rocafort de Vallbona>.

Localització actual: Altar major de l'església del Vilet.

Observacions: Com permeten atestar les fotografies antigues, fou restaurada amb molt poca fortuna després de la guerra civil.

Descripció:

Mareddéu amb l'Infant dempeus. El Nen està col·locat a la banda dreta. Maria vesteix túnica inferior i un ampli mantell que li cau des del cap on el subjecta una diadema. El vol d'aquest li permet tapar la zona frontal del cos . Es recull sota el braç esquerre on es configura l'habitual caient de plecs de ric efecte plàstic. Maria amb la mà dreta sosté un element floral. El Nen porta també una túnica llarga, en la qual destaca l'amplada de les mànigues en el seu extrem. S'acompanya d'un llibre obert que mostra a l'espectador. Com succeeix en altres casos, l'estat de la policromia no permet llegir el text que portava incorporat . Sembla, però, factible, sospitar que era el mateix que pot llegir-se en la Mareddéu del Metropolitan Museum: *Verbum caro factum est et habitavit in nobis* (Joan 1, 14). Pel que fa als rostres de la Mare i el Fill responen als trets habituals en la producció de Guillem Seguer.

BIBLIOGRAFIA:

Àlbum IV, 1931, fig. 316; DURAN Y SANPERE I, 1932, pp. 106 i 143, fig. 119; BLASI VALLESPINOSA, 1933, p. 210, fig. ; ESPAÑOL BERTRAN 1991, p. 50 ; ESPAÑOL BERTRAN, 1991 (2), p. 187 nota 63. ESPAÑOL BERTRAN, 1992, p. 116.



5. Marededéu

Identificació: **Marededéu de Castelldans.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució F. Español].

Material: Pedra amb policromia moderna.

Mides: 157 cm.

Origen: Altar major de l'església de l'Assumpta de Castelldans.

Localització actual: Altar major de l'església de Castelldans.

Observacions: Segons informa una Visita Pastoral del segle XV a l'altar major de l'església de Castelldans hi havia aleshores la Marededéu i també dos àngels de pedra. Durant la guerra civil, segons notícia facilitada per C. Berlabé, va ser traslladada a Lleida i després a Saragossa d'on retornà, acabada aquesta, a Castelldans, sense desperfectes.

Descripció:

Marededéu dempeus, amb el Nen a la banda esquerra. Vesteix túnica inferior cenyida i, damunt d'aquesta, un ampli mantell que li cau des del cap i que, configurant un ric joc de plecs sobre el ventre, Maria recull amb el braç esquerre. La túnica que duu l'Infant és molt àmplia en la part baixa i es confon amb els plecs del mantell de la Mare a la zona dreta de la imatge. Aquí es localitza un sector de plecs en cascada de gran efecte plàstic. Els semblants de Maria i el Fill presenten els trets habituals en les realitzacions de Seguer: són plens, amb sotabarba i, en el cas de Jesús, s'adverteix lleugerament allargassat, amb les orelles ben marcades i una sèrie de rínxols emmarcant-li el rostre. L'atribut de Maria és l'habitual element vegetal i el del Fill un moixó amb el qual juga. El sosté per les ales i aquest se li gira i li pica en un dit.

BIBLIOGRAFIA:

España Mariana 1868, p. 190. Àlbum II, 1929, fig. 369; ESPAÑOL BERTRAN, 1991, p. 50; ESPAÑOL BERTRAN 1991 (2), p. 187, nota 63. ESPAÑOL BERTRAN, 1992, p. 116.



6. Marededéu

Identificació: **Marededéu del Museu Diocesà de Lleida.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV, [atribució de J. Ainaud (?)].

Material: Pedra amb restes de policromia

Mides: 114 x 0,42 x 0,29 cm.

Origen: Desconegut (Lleida, Seu Vella ?).

Localització actual: Lleida, Museu Diocesà: N.I. 456.

Observacions: S'ignora la data d'ingrés al Museu. L'estat de la peça és regular. Manquen el cap del Nen i la mà dreta de Maria.

Descripció:

Maria està dempeus i porta l'Infant a la banda esquerra. Vesteix túnica inferior i, sobre aquesta, un ampli mantell que se subjecta damunt el cap per mitjà d'una corona. L'atribut (probablement un element floral) que duia a la mà dreta ha desaparegut amb aquesta. El Nen duu túnica llarga i sosté amb les mans un llibre obert. Com és corrent, l'artista s'ha servit del mantell per a generar una acumulació de plecs sobre el ventre de la Mare que contribueix a augmentar la plasticitat de l'obra. En la història de la peça convé tenir present l'exposició barcelonina de l'any 1956. Aleshores es va presentar com a obra de Guillem Seguer en el breu inventari de les peces editat com a full de mà. Atesa l'organització d'aquesta mostra, és viable atribuir al Sr. Ainaud l'adscripció a Guillem Seguer.

BIBLIOGRAFIA:

ARMENGOL 1934, p. 131; Barcelona, 1956, núm. cat. 150; Museu, 1972, s.p.; PEREZ JIMENO, 1986, p. 191; TARRAGONA, 1987, p. 330; BESERAN I RAMON, 1990, p. 69; ESPAÑOL BERTRAN, 1991, pp. 49-50; ESPAÑOL BERTRAN 1991 (2), p. 187, nota 63. ESPAÑOL BERTRAN, 1992, p. 116.



7. Marededéu

Identificació: **Marededéu de les Avellanes.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV, [atribució T. Sala, C. Vazquez]

Material: Pedra calcària policromada al tremp.

Mides: 121 x 40 x 30 cm.

Origen: Altar major de l'església de les Avellanes (Noguera).

Localització actual: Església de les Avellanes, nau lateral.

Observacions: Restaurada l'any 1986 pel Centre de Conservació i Restauració de la Generalitat de Catalunya.

Descripció:

Marededéu amb l'Infant dempeus. El Nen està col·locat a la banda dreta. Maria vesteix túnica inferior i un ampli mantell que li cau des del cap on el subjecta una diadema. El vol d'aquest li permet tapar la zona frontal del cos i recollir-se sota el braç esquerre, on es configura un caient del plegat. Maria amb la mà dreta sosté un element floral. El Nen porta també una túnica llarga, en la qual destaca l'amplada de les mànigues en el seu extrem. S'acompanya d'un llibre obert que mostra a l'espectador. Com succeeix en altres casos, l'estat de la policromia no permet llegir el text que portava incorporat . Sembla, però, factible sospitar que era el mateix que pot llegir-se en la Marededéu del Metropolitan Museum: *Verbum caro factum est et habitavit in nobis* (Joan 1, 14). Pel que fa als rostres de la Mare i el Fill responen als trets habituals en la producció de Guillem Seguer.

BIBLIOGRAFIA:

SALA VAZQUEZ, 1988, p. 112 i 3 figs.; BESERAN RAMON, 1990, p. 69; ESPAÑOL BERTRAN 1991, p. 50; ESPAÑOL BERTRAN, 1991 (2), p. 187, nota 63; LIAÑO MARTINEZ, 1991, p. 312. ESPAÑOL BERTRAN, 1991, p. 116



8. Marededéu

Identificació: **Marededéu d'Anglesola.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució F. Español].

Material: Pedra amb restes de policromia.

Mides: Sense determinar.

Origen: Portal de Verntalada al recinte emmurallat (?).

Localització actual: Desconeguda.

Observacions: L'escultura va ser descoberta els anys seixanta en unes desferres de la vila i fou traslladada a la casa rectoral on la va fotografiar el doctor Antoni Llorens, responsable del patrimoni artístic de la diòcesi de Solsona a la qual pertany Anglesola. La peça posteriorment va desaparèixer. Aquest document gràfic és el que hem utilitzat per aproximar-nos al seu estudi. Estava molt malmesa. i mancaven el cap de la Mare i de l'Infant. També havien desaparegut els atributs que originàriament sostenien ambdós, en el cas de Jesús amb els bracets inclosos.

Descripció:

Marededéu dempeus que duu el Fill a la banda dreta. Vesteix túnica i mantell superior. L'Infant túnica llarga cenyida al cos, però d'ampli vol. Han desaparegut els atributs. Segueix la tipologia habitual

BIBLIOGRAFIA:

ESPAÑOL BERTRAN, 1992 (2), p. 187, nota 63.

9. Marededéu

Identificació: **Marededéu del Metropolitan Museum.**



Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució P. Beseran].

Materials: Pedra amb restes de policromia

Mides: 70 cm.

Origen: Desconegut. Va pertànyer a la col·lecció de George i Florence Blumenthal que fou venuda l'any 1926 i de la qual passà, per donació, al Metropolitan Museum.

Localització actual: Nova York (USA). Metropolitan Museum, N.I. 41.190.282.

Observacions: El seu estat de conservació és excel·lent. La policromia original també és manté parcialment i permet llegir la inscripció que figura sobre el llibre que sosté l'Infant: VEBUM CARO FACTUM EST ET HABITAVIT IN NOBIS.

Descripció:

L'escultura s'allunya lleugerament del model habitual, fonamentalment pel que fa a la indumentària. La Mare i el Fill estan disposats com sempre però els canvis ressenyats col·laboren a una major sumptuositat de l'obra. Maria duu túnica inferior i damunt d'ella el mantell que, com és habitual, se subjecta sobre el cap amb la corona. També contribueixen a fixar-lo dos rics fermalls i la seva corresponent cadena localitzats a la zona frontal de la imatge, per damunt del pit. Es tracta d'una reproducció fidel de les realitzacions que prepararen contemporàniament els argenters com a complement de la indumentària femenina. El Nen vesteix la túnica de sempre (de mànigues estretes, però, en aquest cas). Aquest sosté un llibre obert en el qual, mercès a la conservació de la policromia originària, s'hi llegeix el versicle de Sant Joan (1, 14): *Verbum caro factum est et habitavit in nobis* . Maria sembla que tenia un moixó.

BIBLIOGRAFIA:

RUBINSTEIN-BLOCH II, 1926, pl. XXV; Nova York, 1954-1955, núm. catál. 53; Nova York, 1954; BESERAN RAMON, 1990, pp. 67-69; ESPAÑOL BERTRAN, 1991, p. 50; ESPAÑOL BERTRAN, 1991 (2), p. 187, nota 63.



10. Marededéu

Identificació: **Marededéu del Truc de Vinaixa.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, taller, segon quart del segle XIV [atribució F. Español].

Material: Pedra amb importants restes de policromia.

Mides: 73 cm.

Origen: Església de Vinaixa.

Localització actual: Tarragona, Museu Diocesà, N.I. 1953.

Observacions: Restaurada l'any 1992, amb motiu de l'exposició "Pallium".

Descripció:

La Marededéu del Truc és una escultura de poc més de mig metre d'alçada, una proporció inhabitual en les realitzacions registrades de l'artista, la qual cosa fa pensar en una possibilitat: que es tractés d'una imatge d'oratori privat, del tipus que sabem que executaven els artífexs per a la venda directa, com atesten els inventaris de les seves cases. Això explicaria el caràcter popular de la imatge i un cert desinterès per part de l'escultor a l'hora de donar-li un acabat curós, que ha contribuït a la seva infravaloració per part d'aquells que s'hi han referit (Liaño). Pel que fa a les característiques iconogràfiques de la peça, cal dir que respon al tipus marià habitual dins la producció de l'artista, fins i tot en la indumentària de la Mare (túnica cenyida amb mantell superior subjectat sobre el cap per la corona), però l'Infant, que acostuma més freqüentment a sostenir un moixó, porta, en aquest cas, un llibre. Convé fer notar els parentius existents entre aquesta peça i la Marededéu del Claustre de Vallbona, en el que fa al tractament escultòric de l'Infant .

BIBLIOGRAFIA:

LIAÑO, 1987, p. 146 ; ESPAÑOL BERTRAN, 1992, p.116.



11. Marededéu:

Identificació: **Marededéu del Claustre de Vallbona.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució de F. Español].

Material: Pedra.

Mides: 80 cm.

Origen: Monestir de Vallbona, capella localitzada al claustre.

Localització actual: Capella al claustre del monestir

Observacions: Restauració de la peça l'any 1927 per iniciativa del cardenal Vidal i Barraquer. Va ser despullada dels vestits que duia, com atesten antigues fotografies i també despintada. Probablement es tractava de la imitació d'una Marededéu negra en ple segle XIV. Durant la guerra civil va ser traslladada a Lleida i després a Saragossa; retornà al monestir l'any 1939 sense desperfectes.

Descripció:

Marededéu entronitzada amb l'Infant assegut sobre els genolls. Vesteix túnica inferior i al damunt duu un ampli mantell que li cau des del cap on el subjecta una diadema. Les característiques del tron i la pròpia tipologia de la imatge són indicis inequívocs que en la seva confecció es va tenir en compte un model previ d'època tardoromànica. Els trets del setial que s'ha representat son inequívocs del que apuntem, com també ho és el propi caràcter excepcional de l'obra dins la producció de Seguer. Sembla lògic suposar, atenent-nos al destí que li estava reservat a la peça, que, o bé volgudament va imitar-se una imatge de tradició romànica que, potser malmesa, calia substituir, o bé que es va voler *traslladar* a l'interior de l'edifici una imatge que aleshores havia de tenir un gran valor com *icona* : la Marededéu amb el Nen del timpà d'entrada a l'església que pot adscriure's a Ramon de Bianya. Tot i que segons Piquer i Jover (1990) l'escultura va presidir l'altar major de l'església del monestir abans de ser ubicada al claustre, la hipòtesi és discutible. A Vallbona es documenta l'existència d'una Marededéu al claustre a partir de 1393, però això no vol pas dir que abans no n'hi hagués cap. La devoció dels cistercencs a Maria és molt remarcable i, segons sabem, en els claustres de Poblet i Santes Creus, per citar exemples propers,

va haver-hi imatges marianes amb culte, contemporànies a la de Vallbona. Fins i tot la pròpia Seu de Tarragona o la canònica de Solsona poden atestar aquesta tradició claustral des del segle XIII. Tenint en compte aquests arguments, és perfectament factible considerar que la Marededéu que analitzem va realitzar-se durant el segon quart del segle XIV, destinada ja d'un bon començament al claustre del monestir, on potser va substituir una imatge de característiques similars (probablement de fusta i negra?).

BIBLIOGRAFIA:

BLASI VALLESPINOSA, 1933, pp. 149-153, fig.; PIQUER I JOVER, 1990, pp. 134,137-138,402,404,406; ESPAÑOL I BERTRAN, 1991, p. 50; ESPAÑOL I BERTRAN, 1991 (2), p. 187, nota 63; ESPAÑOL I BERTRAN, 1992, p.116.



12. Sant Joan Baptista

Identificació: **Sant Joan Baptista de Vinaixa.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució P. Batlle].

Material: Pedra.

Mides: 165 cm.

Origen: Vinaixa, església parroquial.

Localització Actual: Destruïda l'any 1936.

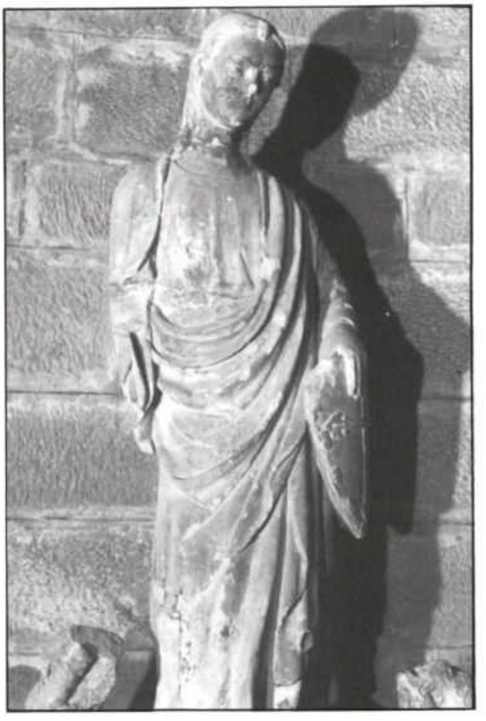
Observacions: L'any 1342 es documenta un llegat destinat a la imatge d'un Sant Joan Baptista, en un testament de Vinaixa. L'escultura es va realitzar i tot i que no es coneix cap document acreditatiu, d'ençà de la publicació de P. Batlle, es considera obra de Guillem Seguer. L'atribució, en base a criteris estilístics, no s'ha qüestionat des d'aleshores.

Descripció:

Imatge de Sant Joan Baptista. El sant, dempeus, vesteix túnica inferior que se cenyeix a la cintura amb una corda. Damunt d'aquesta duu un ampli mantell que li cau des de les espatlles. Amb la mà esquerra sosté un llibre damunt del qual recolza l'Anyell. El cap, de perfil allargat, ostenta una abundant cabellera els rínxols de la qual es confonen amb els de la barba. Els trets dels rostre remeten inequívocament a l'art de Guillem Seguer: llavi inferior gruixut, celles explicitades mercès a la reproducció dels seus elements pilosos, la distribució dels rínxols sobre el front similar a la que presenten les imatges del Nen Jesús, etc. Pel que fa al model iconogràfic que ha pogut servir com a punt de partida, a pesar de certs trets diferencials innegables, cal al·ludir al Sant Joan que presideix el retaule d'Alcover.

BIBLIOGRAFIA:

BATLLE HUGUET, 1942, pp. 93-99, fig. 2 ; DURAN SANPERE-AINAUD DE LASARTE, 1956, p. 198; DALMASES-JOSE, 1984, p.119; PEREZ JIMENO, 1986, p. 191; BESERAN RAMON, 1990, p. 68; ESPAÑOL BERTRAN, 1991, p. 99; FITE LLEVOT, 1991, p. 144. ESPAÑOL BERTRAN, 1991 (2), p. 187, nota 63. LIAÑO MARTINEZ, 1991, p. 311.



13. Sant Miquel Arcàngel

Identificació: **Sant Miquel Arcàngel.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució J. Ainaud de Lasarte?].

Material: Pedra amb restes de policromia.

Mides: 110 x 40 (arcàngel), 72 x 18 (peanya).

Origen: Granyena de les Garrigues.

Localització actual: Museu Diocesà de Lleida, N.I. 600.

Observacions: La peça va ingressar al Museu l'any 1897 segons informació proporcionada per C. Berlabé. L'atribució a Guillem Seguer probablement fou feta per J. Ainaud, quan la imatge de la Marededéu del Museu Diocesà va formar part de l'exposició d'art dels museus provincials a Barcelona l'any 1956. A partir d'aleshores consta així en els fulls de mà del Museu.

Descripció:

Imatge dempeus. Mostra Sant Miquel segons una de les variants iconogràfiques que li son pròpies a l'arcàngel: com a vencedor del dimoni. Vesteix túnica inferior cenyida a la cintura i, damunt d'aquesta, un ampli mantell que li cau des de les espatlles. Amb la mà esquerra sosté un escut en el qual hi campeja l'habitual creu, en aquest cas flordelisada. Amb la mà dreta, que s'ha perdut, deuria empunyar l'habitual llança. La fesomia és rodona i de galtes plenes, com és freqüent. El cabell deslligat li cau fins a les espatlles i se li arrissa a l'entorn del front. El drac llaborat independentment, respon als trets iconogràfics propis de les representacions homònimes d'ençà de l'època tardoromànica i la disposició de l'arcàngel sobre seu també.

BIBLIOGRAFIA:

ARMENGOL 1934, p. 134; MUSEU 1972, s.p.; TARRAGONA 1987, 330; FITE LLEVOT 1991, pp. 144-145; ESPAÑOL BERTRAN 1991(2), p. 187, nota 63.



14. Santa Maria Magdalena

Identificació: **Santa Maria Magdalena de l'Hospital Montblanc.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, 1342.

Material: Pedra policromada.

Mides: Sense determinar.

Origen: Altar major de l'Hospital de Santa Magdalena de Montblanc.

Localització actual: Desconeguda.

Observacions: L'escultura va presidir l'altar de l'Hospital de Montblanc fins la guerra civil. Després desaparegué. A la peanya hi figura una inscripció autògrafa de Guillem Seguer acompanyada de l'escut familiar, en la qual s'informa que fou l'escultor qui va oferir-la a la institució.

Descripció:

Imatge dempeus. La santa sosté amb la mà esquerra el seu atribut genèric: el flascó de perfums, i amb la dreta realitza el gest de la benedicció. Vesteix túnica inferior cenyida a la cintura per una corretja i, al damunt d'aquesta, un mantell que li cau des de les espatlles i li creua el cos pel davant. El seu vol es recull a la banda esquerra generant un caient de plecs en cascada. Sobre el cap, subjectat per una diadema duu un vel amb el qual es cobreix el pit. L'escultura, segons permeten apreciar les fotografies realitzades antigament, estava policromada.

BIBLIOGRAFIA:

Àlbum IV, 1931, fig, 150; PALAU DULCET, 1931, p.100; DURAN Y SANPERE, I, 1932, p. 55 i 113; BATLLE HUGUET, 1942, pp. 95-96; DURAN SANPERE-AINAUD DE LASARTE, 1956, p. 198; ADELL, 1983, p. 248; ESPAÑOL BERTRAN, 1991, p. 187, nota 63; LIAÑO MARTINEZ, 1991, p.311.

15. ***Santa Caterina***

Identificació: **Santa Caterina de Vallbona de les Monges, ara a Victòria (Austràlia).**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució F. Español].

Material: Pedra.

Mides: 118,5 cm.

Origen: Monestir de Vallbona de les Monges.

Localització actual: Victòria (Austràlia). National Gallery, N.I. 1262/ (D.A.).

Observacions: Es desconeix quan fou venuda, però la fotografia realitzada *in situ* per Adolf Mas de l'escultura, va ser feta a l'entorn de 1906. L'any 1952 Tomas Harris va oferir-la al museu australià. Els catàlegs la presenten com obra catalana de l'escultor Bartomeu de Robio. Lluís Monreal Agustí invoca, en canvi, el taller de Jaume Cascalls.



Descripció:

Imatge de Santa Caterina d'Alexandria dempeus. La santa, coronada, s'acompanya de la palma i de l'instrument del seu martiri, la roda, que exhibeix amb la mà esquerra. Va vestida com acostumen a anar-hi les Marededéus que executa Seguer: amb túnica inferior i un gran mantell que en aquest cas li cau des de les espatlles, i que es recull parcialment a la banda esquerra, segons la solució habitual, configurant un caient de plecs de gran atractiu plàstic. Una de les zones que revesteix major interès d'aquesta peça és el cap. La santa, de rostre més allargat que l'habitual en les fesomies femenines de l'escultor, revela, malgrat això, inequívocs lligams estilístics amb la producció segueriana. El que apuntem és evident en el que fa al tractament dels ulls, de la boca (els llavis són de nou de gruix desigual i destaca l'inferior), i dels cabells (deslligats i amb les clenxes caient, com sempre, sobre el pit) aquest cop totalment descoberts. Iconogràficament, la imatge s'apropa a altres exemplars coetanis de Santa Caterina, entre els quals el de la tribuna existent a la capella dels Sastres de Tarragona. La catedral de Tarragona és, de nou, el punt de referència a l'hora de cercar els

directes antecedents formals de la imatge que analitzem i, arribat aquest punt, és obligat invocar la Santa Tecla del sepulcre del patriarca Joan d'Aragó. Guillem Seguer s'ha inspirat clarament en aquesta figura per a composar la seva. L'escultor anònim del monument funerari pertany a una tradició distinta de la de Seguer, però aquest s'ha emparat de certs estilemes del primer i, en línies generals, del físic de santa Tecla per a confeccionar el de Santa Caterina.

BIBLIOGRAFIA:

Quartely 1953; Catalogue, 1954, p. 53; HOFF, 1973, p.185; MONREAL AGUSTI, 1973; ESPAÑOL BERTRAN, 1991 (2), p. 187, nota 63.

16. Santa Tecla

Identificació: **Santa Tecla del Museu de València.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució de F. Español].

Material: Pedra.

Mides: 138 cm.

Origen: Desconegut.

Localització actual: València, Museu de Belles Arts, N.I. 286.

Observacions: La figura, molt malmesa, ha perdut els dos braços i la part inferior del cos. També han desaparegut els florons de la corona.

Descripció:

La santa, dempeus, vesteix túnica inferior i, damunt d'ella, un mantell que li cau des de les espatlles i que se subjecta sobre el pit amb un fermall heràldic on figura la tau pròpia de la Seu tarragonina. El mantell es recull a la banda esquerra de la imatge configurant l'habitual caient de plecs en cascada, i, a la zona frontal de la imatge, la corresponent acumulació de sacsons.



BIBLIOGRAFIA:

DURAN SANPERE-AINAUD DE LASARTE, 1956, p. 294, fig. 286; CATALA GORGUES, 1988, p.115.

17. Sepulcre monumental doble

Identificació: **Sepulcre de Pere d'Aguiló i de la seva esposa <una Santcliment?>.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució de F. Español].

Material: Pedra.

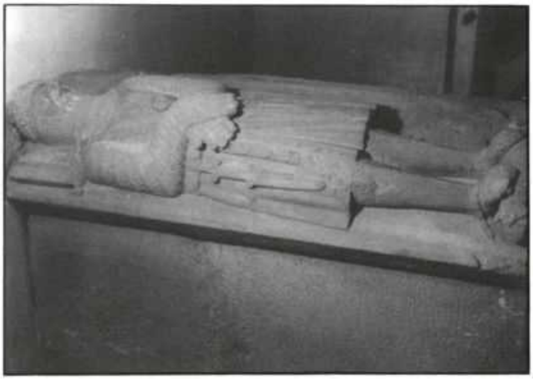
Mides: 101 x 157 x 60 cm.

Origen: Església de Sant Sebastià de Talavera.

Localització actual: Església de Sant Sebastià de Talavera.

Observacions:

Descripció:





Sepulcre doble, exempt. El sarcòfag, monolític, s'ornamenta en els laterals amb escuts on es combinen les armes respectives del cavaller (l'àguila) i de la dama (una campana). La coberta, a dues vessants, la presideixen les imatges jacents d'ambdós. Ell vesteix un complet arnès (cota i jaquès superior, gamberes, esperons, sabatons de llaunes, daga i espasa) i recolza el seu cap sobre un coixí i els peus sobre el llom d'un gosset. Creua les mans sobre el ventre. La dama duu una túnica i damunt d'ella un ampli mantell. Se subjecta el cabell amb un bonic cenyidor. També creua les mans sobre el ventre i descansa els seus peus sobre l'habitual gosset. El tractament escultòric dels dos rostres descobreix inequívocament l'art de Guillem Seguer. Celles piloses en el masculí i perfilades en el femení; llavis inferiors gruixuts, galtes plenes etc.

BIBLIOGRAFIA:

BACH RIU 1978, pp. 37-51, fig.; ESPAÑOL BERTRAN-ESCOLA PONS 1987, pp. 169-172, fig. 5; ESPAÑOL BERTRAN 1991, p. 99; TERES TOMAS, 1991, p. 127, fig.; ESPAÑOL BERTRAN 1991 (2) p. 187, nota 63. ESPAÑOL BERTRAN 1993, p. 117-118, fig. 5.





18. Sepulcre monumental

Identificació: **Sepulcre de Bernat de Boixadors (circa +1343).**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució de F. Español].

Material: Pedra.

Mides: Sense determinar.

Origen: Capella de Sant Bernat de Bernat de Boixadors, a la capçalera de l'església de Vallsanta.

Localització actual: Guimerà, dipòsit lapidari, <sense catalogar>.

Observacions: El sepulcre va ser descobert arran d'una campanya arqueològica al monestir de Vallsanta l'any 1986. Va ser localitzat molt malmès i encara resta pendent la seva restauració.

Descripció:

Les restes recuperades corresponen al sarcòfag i a la figura jacent. Es tractava d'un sepulcre individual destinat a adossar-se al mur, amb coberta a una vessant presidida per la imatge d'un cavaller que recolza el seu cap sobre un coixí i els peus damunt el llom d'un gosset que rosega un os. Vesteix cota de malles amb jaquès superior i gamberes, sabatons i esperons. Protegeix el seu cap amb un capmall i sosté una àmplia espasa que li penja, com la daga, d'una àmplia corretja. L'heràldica familiar (una cérvola) és present a molts elements de la indumentària, alhora que es combina amb els elements vegetals de la sanefa que orna el contorn del coixí.

BIBLIOGRAFIA:

OLIVER 1989, p. 145, figs. ; ESPAÑOL BERTRAN 1993, pp. 114-118 fig. 3.



19. Sepulcre monumental

Identificació: **Sepulcre del bisbe Ponç de Vilamur (+ 1324).**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució de F. Español].

Material: Pedra.

Mides: 183 x 55 x 23 cm.

Origen: Catedral de Lleida, braç sud del creuer.

Localització actual: Catedral de Lleida.

Observacions: Segons recullen antigues descripcions el monument incloïa el sarcòfag amb la imatge jacent sobre la coberta, més un relleu amb la representació de l'absolució del difunt. Semblen procedir-ne, segons la tradició, dues peces rectangulars que encara es conserven a la catedral sense catalogar. Del sarcòfag (confeccionat parcialment en guix segons els termes de Roca Florejachs) només resta la coberta amb la imatge jacent episcopal. Manquen parts importants del bàcul i de la mitra i el rostre té malmeses zones importants així com les mans.

Descripció:

El sepulcre anava adossat al mur i presidia la coberta la figura jacent d'un bisbe. Vesteix de pontifical i apareix amb el cap recolzat sobre un luxós coixí, ornat amb una sanefa vegetal en la qual s'intercalen escudets amb l'heràldica del llinatge. Els peus descansen sobre el que semblen les restes d'un sòcol. Creua les mans sobre el ventre i amb elles subjecta el bàcul. Destaca l'atenció atorgada als elements ornamentals de la indumentària, i és obligat referir-se en aquest punt a les fresadures de la tunicel·la i de la casulla, així com als brodats de les sabates pontificals. També era d'una gran riquesa d'acabat, la mitra. Alguns d'aquests trets ornamentals i el tractament general de la figura del difunt recorden de molt prop el sepulcre de l'Infant Joan d'Aragó de la catedral de Tarragona, monument que Seguer va haver de conèixer molt directament.

BIBLIOGRAFIA

PLEYAN DE PORTA-RENYE VILADOT, 1880, p. 156; ROCA Y FLOREJACHS, 1881, p. 56; BERGOS, 1935, p. 259, figs. 265, 266, 267; DURAN SANPERE-AINAUD DE LASARTE, 1956, p. 197, fig. 190; ESPAÑOL BERTRAN, 1991, pp. 97-99; ESPAÑOL BERTRAN, 1991 (2), p. 201. ESPAÑOL BERTRAN 1993, p. 117.

20. Clau de volta



Identificació: **Clau de volta amb l'Anunciació, Santa Maria de Montblanc.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució de F. Español].

Material: Pedra.

Mides: Sense determinar.

Origen: Capella de l'Anunciació a la capçalera de Santa Maria de Montblanc

Localització actual: La mateixa.

Observacions:

Descripció:

Dins d'un espai circular, resseguit a l'interior per polilòbuls, se situen les figures de l'Àngel i Maria. Al bell mig d'ambdós hi ha l'habitual gerro amb lliris. L'àngel, amb les ales desplegades i sostenint un filacteri, s'adreça a Maria amb el gest propi de la Salutació. La Verge, sostenint el llibre amb una de les mans, manifesta, amb el gest de l'altra, la seva sorpresa davant la sobtada aparició que també sembla traduir-se en l'acusat *hanchement* del seu cos.

BIBLIOGRAFIA

VIVES MIRET 1969, fig. p. 208; FELIP SANCHEZ 1987, pp.86-87, fig. 20. ESPAÑOL 1991, p. 187, nota 63.



21. Mènsules

Identificació: **Mènsules d'una capella de l'església de Sant Miquel de Montblanc.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució de F. Español].

Material: Pedra amb restes de policromia.

Mides: Sense determinar.

Origen: Capella oberta en el mur nord del segon tram de l'església de Sant Miquel d'advocació desconeguda. Fou una fundació dels Gener i els Ros, dos llinatges trescentistes molt importants a la vila, singularment el primer.

Localització actual: La mateixa.

Observacions: Aquesta escultura arquitectònica fou atribuïda sense massa fonament a Reinard de Fonoll pel senyor J. Vives i Miret.

Descripció:

Mènsules on es recolzen els arcs de la volta de creueria. Es combinen emblemes heràldics i figuració. Les figures de dos bisbes presideixen les exteriors. A les interiors, hi figura un nou bisbe i un eclesiàstic (?) .

BIBLIOGRAFIA

VIVES I MIRET 1969, pp. 205-206, figs. p. 210; LIAÑO 1976, p.72, fig. 20-21; ESPAÑOL 1991, p. 187, nota 63.





22. Mènsules

Identificació: **Mènsules de la capella del Corpus Christi de Vallbona.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV [atribució de F. Español].

Material: Pedra amb la policromia originària.

Mides: Sense determinar.

Origen: Exterior de la capella del Corpus Christi de l'església de Vallbona.

Localització actual: La mateixa.

Observacions:

Descripció:

Mènsules on es combinen emblemes heràldics i figuració. Els caps masculins i femenins corresponen a personatges d'àmbit profà. L'heràldica identificada amb seguretat és la que pertany als Anglesola i als Òdena.

BIBLIOGRAFIA

ESPAÑOL 1991, p. 187, nota 63.

23. Mènsules

Identificació: **Mènsules o claus d'angle del Museu Diocesà de Lleida.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV.

Material: Pedra.

Mides: 39 x 37 x 36 cm.

Origen: Seu Vella (?).

Localització actual: Lleida, Museu Diocesà. Número inventari 446, 451.

Observacions:

Descripció:

Les dues peces repeteixen un mateix esquema. El format circular destinat a l'ornamentació, l'ocupen sengles torsos femenins que destaquen d'un fons de fulles d'acant. Es tracta de dones joves, de galtes plenes i trets físics equiparables als d'altres realitzacions de Guillem Seguer, coronades.

BIBLIOGRAFIA

TARRAGONA 1987, p. 330; ESPAÑOL 1991, p. 187, nota 63.





24. Rerataule d'altar

Identificació: **Rerataule de la Santíssima Trinitat de Vallbona.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV.

Material: Pintura al tremp sobre fusta de pi del Pirineu.

Mides: 107 x 222 cm.

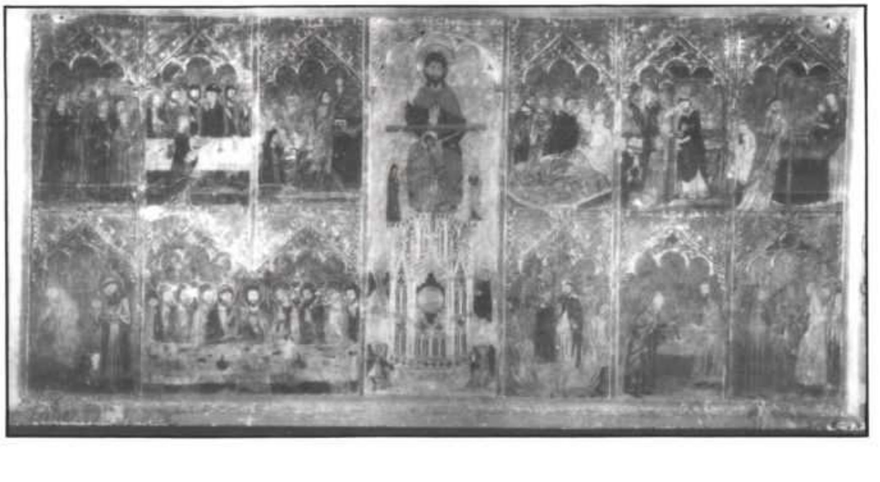
Origen: Monestir de Vallbona de les Monges (capella del Corpus Christi).

Localització actual: Barcelona, Museu d'Art Nacional de Catalunya, N. I. 9920.

Observacions: L'any 1885 fou adquirit, conjuntament amb el frontal d'idèntica procedència, per la "Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona", per un total de 1.250 pessetes. El mateix any, l'esmentada Comissió va determinar que el restaurador Sr. Bellver de Barcelona els restaurés.

Descripció:

Presidint la taula hi apareix, al bell mig, la Santíssima Trinitat, segons la variant del "Tron de Gràcia", flanquejada per les figures de Maria i Sant Joan representades a un tamany menor. A la zona inferior, hi veiem un tabernacle eucarístic, realitzat en pastillatge, envoltat d'àngels. En el seu si, hi apareix ben visible la Sagrada Forma. A banda i banda d'aquest espai central es distribueixen un total de dotze escenes, consagrades íntegrament a temàtica eucarística. D'esquerra a dreta i de dalt a baix hi veiem: 1: Processó del Santíssim Sagrament; 2: El miracle de l'hòstia robada per una dona per tal d'emprar-la en fetilleries amoroses; 3: L'elevació de l'hòstia durant la consagració; 4: El miracle de l'hòstia que entra a través del pit dins un moribund que, incapaç d'empassar-se res per la gola, vol combregar; 5: Una comunió en pecat; 6: Miracle del llec pecador; 7: Miracle de la mula i Sant Antoni de Pàdua; 8-9 Sant Sopar; 1O: Un dominic i un heretge; 11-12: Sengles episodis del miracle dels *Billettes* que es perllonguen en els primers requadres del frontal presidit per la Mareddéu.



BIBLIOGRAFIA:
GUDIOL CUNILL s.a., p. 343, 347-348, fig. 108; POST II 1930, pp. 34-35, fig. 92; TRENS 1952, pp. 77, 153, 191, figs. 39, 109, 136; FONT-BAGUE-PETIT 1952, figs. 22, 25-32; GUDIOL RICART 1955, p. 22, 28; PAMPLONA 1970, pp. 108-109, figs. 48; SUREDA 1977, pp. 26, 38, V - apèndix-, fig. 16; GAUTHIER 1974, p. 72, fig. 13; DALMASES-JOSE 1984, p. 169; GUDIOL-ALCOLEA 1986, p. 34, fig. 158; PIQUER I JOVER 1990, pp. 101, 124-125,132, 137; ESPAÑOL BERTRAN 1991, p. 167, nota 83. AINAUD DE LASARTE 1990, p. 35, fig. p. 34.

25. Frontal d'altar

Identificació: **Frontal de la Marededéu de Vallbona.**

Autor i cronologia: Guillem Seguer, segon quart del segle XIV.

Material: Pintura al tremp sobre fusta de pi del Pirineu.

Mides: 105 x 225 cm.

Origen: Monestir de Vallbona de les Monges (capella del Corpus Christi).

Localització actual: Barcelona, Museu d'Art Nacional de Catalunya, N. I. 9920.

Observacions: L'any 1885 fou adquirit, conjuntament amb el reretaule d'idèntica procedència, per la "Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona", per un total de 1.250 pessetes. El mateix any, l'esmentada Comissió va determinar que hi intervingué el restaurador Sr. Bellver .

Descripció: Presidint la taula, al bell mig, li apareix una Marededéu amb el Nen col·locat a la banda esquerra. Vesteix túnica inferior i un mantell d'ampli vol li cau sobre aquesta des del cap on el subjecta una corona. L'Infant juga amb un moixó i Maria sosté un atribut floral amb la mà dreta. A banda i banda es distribueixen un total de dotze escenes consagrades majoritàriament a l'Eucaristia. D'esquerra a dreta i de dalt a baix. 1-2-3: Continuació del miracle dels *Billettes*; 4: Comunió d'un infant ; 5: El jueu que rep el Sant Sacrament ; 6: Baptisme d'un jueu ;7: Un jueu i una jueva son condemnats a la foguera, probable represàlia del seus correligionaris per haver-se convertit al cristianisme;8: Comunió d'una malalta acompanyada de tres santes ; 9. Epifania; 10: Anunciació; 11-12: L'hòstia i els heretges.



BIBLIOGRAFIA:

GUDIOL CUNILL s.a. p. 343, 348, fig. 109; POST II 1930 pp. 34-35; TRENS 1946, p. 343, fig. 325; TRENS 1952, pp. 158, fig. 116; FONT-BAGUE-PETIT 1952, p. XXXIX-XL, figs. 24,33-35 ;GUDIOL RICART 1955, p. 22, 28, fig. 3; SUREDA 1977, pp. 26, 42, 50 , V -apèndix-, fig. 13; DALMASES-JOSE 1984, p. 169; GUDIOL-ALCOLEA 1986, p. 35, fig. 159; PIQUER I JOVER 1990, pp. 101, 124-125, 132, 137; ESPAÑOL BERTRAN 1991, p. 167 , nota 83. AINAUD DE LASARTE 1990, p. 35.

APÈNDIX DOCUMENTAL

ARXIUS CONSULTATS

BARCELONA:
Arxiu de la Corona d'Aragó
Arxiu de la Biblioteca de Catalunya
LLEIDA:
Arxiu Capitular
TARRAGONA
Arxiu Diocesà
Arxiu Provincial
MADRID:
Archivo Histórico Nacional
Archivo de la Real Academia de la Historia
Biblioteca del Palacio Real

APÈNDIX 1

1341, setembre, 8, Vinaixa

Contracte entre el pintor de Montblanc, Guillem Seguer, i els jurats de Vinaixa per l'obra d'una Marededéu i dos àngels de pedra de sis pams d'alçada, per un total de 200 sous en moneda de Barcelona. A l'escultor, se li proporcionarà el material necessari i ell realitzarà les escultures a Vinaixa en un termini de quatre mesos.

Original: Perdut.

Registre matriu del document: Vinaixa, Manual Notarial destruït.

Publica: Pere BATLLE HUGUET, *Esculturas del artista montblanquense Guillermo Seguer (siglo XIV)*, "Analecta Sacra Tarraconensia", 15, 1942, p.98, apèndix 1. Emma LIAÑO MARTINEZ, L*a capilla de Santa Bárbara en la catedral de Tarragona y su imagen titular atribuible a Guillem Seguer*, "Universitas Tarraconensis", X, 1991, p.320, apèndix 7.

VI° idus septembris. Quod ego Guillelmus Seger, habitator de Montealbo, pintor, convenio et in veritati promito vovis Bernardo de Vilacotmar, rectori Avinaixie, Romeo d'Arques, baiulo, Petro Piyol, Johanni Marti, Berengario Focenses, iurati dicte, Guillelmo Balgos, Petro Aldomar, Berengario de Passenant, nomine Universitatis Avinaixie, quod faciam vobis unam immaginem beate Marie et duos angelos de lapide, pulcram et bonam et perfectam cum fressaduris et dauracionibus pertinentibus imagine et duobus angelis, et alia ornamenta pertinencia in dicta opera, bona et perfecta, posita in dicta ecclesia; et habeat dicta imago cum filio suo VI palmos d'alt. Predicta promito vobis complere in primo venturo festo Nativitatis Domini, bonam et perfectam, ad bonam fidem et intellectum, etc. Versa vice, nos omnes predicti promitimus vobis Guillelmo Seger dare vobis pro salario et labore vestro ducentos solidos barchinonensis terni; de quibus promitimus solvere vobis et vestris incontinenti ut incipiatis facere dictum opus L solidos, et residuum quando opus sit perfectum. Obligamus unus alteris omnia bona nostra etc. Et ego dictus Guillelmus Seger dono fideiussorem dominum rectorem, qui mecum etc. Renuntiamus etc. Salvo quod promitimus aportare lapides in ecclesia Avinaixie vel in alio ospicio intus Vinaixie ubi vobis placuerit. Ego dictus Guillelmus promito vobis dicto rectori respondere ab omni dapno et missiones etc. Fuyt cancellata de voluntate dicti Guillelmi Seger et iuratorum Avinaixie. Testes Bonanatus Roset et Petrus Oler, presbiteri.

APÈNDIX 2

1341, Montblanc

Guillem Seguer ofereix una imatge de Santa Maria Magdalena a l'Hospital d'aquesta advocació de Montblanc, i incorpora a la imatge una inscripció epigràfica autògrafa i la seva heràldica.

Original: Inscripció epigràfica localitzada a la peanya d'una imatge de Santa Maria Magdalena <Perduda>.

Guillelmus Seguer me fecit et dedit me Anno Domini: Mº CCCº XLI hic ad honorem Beatae Marie Magdalena

APÈNDIX 3

1342,desembre,15 , Nalec

Guillem Seguer, pintor de Montblanc, pacta amb els jurats de Nalec l'obra d'una Mareddéu i dos àngels per un preu de 7 lliures en moneda de Barcelona. Haurà de policromar les imatges i també el lloc on aquestes es disposaran dins l'església. El temps convingut per l'acabament de l'obra és de set mesos.

Original: Perdut.

Registre matriu del document: Tarragona, Arxiu Històric de l'Arquebisbat de Tarragona, Fons de Nalec, Notularum, Manual 3, 1334-1344, s.f. <39vº-40rº>.

Publica: Emma LIAÑO MARTINEZ, *La capilla de Santa Bárbara en la catedral de Tarragona, y su imagen titular atribuible a Guillem Seguer,* "Universitas Tarraconensis", X, 1991, p.321, apèndix 8.

Referències: Agustí DURAN Y SANPERE, *Els retaules de pedra I*, Barcelona 1932, p. 55 i 113. Sanç CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona,* Barcelona 1934, p. 103

Guillelmus Seguer, pictor habitatori de Montealbo testes huius publici instrumenti promitto per francam et sollempnem stipulationem vobis venerabili Petro Regis, rectorem eclesiarum de Analecho et de Rocaffort et vobis Berengario de Buldu, Petro Bugeressa et Guillelmo Tayllada nomine et vice totius universitatis de Analecho, quod ego faciam unam himaginam beate Marie de pedra blancha de [cinc] palms et amplius duos angelos secundum quod staturam himagine ambos similiter, de nunc usque ad festum Sancti Johannis Baptiste mensis junii pro precio de VII libre Barchinone terni, de quibus solvatis mihi in primo venturo festo Pasche LX solidos et remani in finem dicte operis. Et ego promito quod faciam sub obligatione[omnium bonorum meis bonis] etc. Ad hec [Il.legible] dicti [il.legible] Berengarius de Buldu, Petrus de Bugeressa et Guillem Tayllada promittimus vobis dicto Guillelmo Seguer [il.legible] soluciones superius notatas sub

obligatione omnium bonorum. Item volumusque facis los cabeylls dicte himagie et angelorum dor o fresadura. Item in pariete himagie [il.legible] pictare blau cum stellis ad hoc ego dictus Guillelmus Segueri etiam attendere et complere sub obligatione omnium bonorum meorum secundum est hoc. XVII kalendas januari. Testes Nicholay Lereti, Johannis Roda, Jacobus de Caldes et Arnaldus de Balcebre.

APÈNDIX 4

1348, Santa Coloma

Guillem Seguer, pintor de Montblanc, pacta les condicions per l'obra d'una vidriera per l'església de Santa Coloma de Queralt, per la qual se li pagaran 18 lliures de Barcelona.

Original: Perdut.

Registre matriu del document: Tarragona, Arxiu Històric Provincial. Fons de Santa Coloma de Queralt, Manual Notarial 3869, fol. 24 v°.

Publica: Inèdit fins ara.

Referències: Joaquín YARZA, Francesca ESPAÑOL, "Diseño, modelo y producción industrial en la Edad Media", a:*El Diseño en España. Antecendentes Históricos y realidad actual. Europalia 1985*, Bacelona 1985, p. 29.

Guillelmus Seguer, habitator Montisalbi promito vobis Petro Borraç operarius et aliis probihomines Sancte Columbe quod ego faciam unam vidrie bonam et pulchram cum illis ymaginibus inter mee et vos con... in illo finestragio maioris quod est super altare sancta columbe et complere ipsam (...) ad festum nativitatis Domini et faciam in super unum rest omnia ibi necessaria bene et complete. Et pro hiis [et vobis dono] fideuissores: Berangaius Contijoc et Berengarius Fontanet eiusdem loci pro precio decem et octo libre Barchinone. Et dicti operarius et aliis probihomines........ medietatis in principio operis cum inceperimus et alia cum ipsam perfectum. El probishomibus predicta obligavit

Testes Guillelmus de Muntanyola et Petrus de ...Bartholomeus

APÈNDIX 5

1356, maig 1, Lleida

Contracte entre Jaume Cascalls, mestre dental i ciutadà de Barcelona i els marmessors de l'ardiaca de Ribagorça a la catedral de Lleida, Guillem de Soler. El primer es compromet a fer una imatge de Sant Pere d'onze pams d'alçada per la porta del claustre, per la qual se li pagaran 18 lliures barceloneses. En el document signa com a testimoni, Pere Seguer, mestre major de la catedral.

Original: Perdut.

Registre matriu del document: Lleida, Arxiu Capitular, Mn. notari Ordi,1356 (full solt dins del Manual al fol. 60).

Publica: Francesca ESPAÑOL, "La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas", a: *Congres de la Seu Vella de Lleida.Actes,* Lleida 1991, p. 209, ap, 25.

Referències: Id. p.187-188

Prima die mensis madii anno Domini M° CCC° L sexto, Jacobus de Cascal, magister dental, civis civitatis Barchinone, in presencia mei notari et testium inffrascriptorum ad hoc specialiter vocatorum, convenit et promisit venerabilis a pudentibus viris dominis Guillelmo Raimundo de Montecatheno, decano, Jacobo de Solerio, canonicis, ac Bernardo de Boneu, beneficiato ecclesie sedis Ilerdense*, absentibus tamque presentibus et mihi, notari stipulanti et recipiente nomine eorum et illorum quorum interest omnibus poterit interesse, quod ipse operabitur, ad opus portale claustri sedes Ilerde, ymaginem lapideam Sancti Petri Apostoli, XI palmorum, cum clavibus, libro, pro precio XVIII librarum Barchinone solvendo Jacobo ad racione de XVIII quam ymaginem incipiet post festum immediate Sancte Marie augusti nobis ante si potuerit. Et pro hiis obligavit omnia bona sua mobilia et inmobilia etc. et submisit se fero et ecclesie manuissories promiserunt dicto magistro Jacobo dare pro dicte opere dictam quantitatem pro predictis medietatem incontinenti cum inceperit dictum opus et aliam medietatem cum opus perfecerit et pro hiis fero renunciando sue bona dicte manumissorie obligarunt.

Testes firme dictei Jacobo firmavit dicta die, Petrus Seguerii magister operis et Franciscus Mulnerii teste Tarrachonem.

*Manumisoribus Reverendi domini G. de Solerio, Archidiaconi Rippacurcie, quondam ecclesie Ilerden.

APÈNDIX 6

1371,agost 28, Lleida

Trasllat de les despulles de Guillem Seguer mestre d'obra de la catedral i de la seva esposa per part de Pere Moli, mercader de Lleida, prèvia autorització del degà i vicari de la catedral, Guillem Ramon de Montcada.

Original: Inscripció epigràfica encastada als murs de la catedral vella de Lleida <Perduda>.

Publica: Luis ROCA I FLOREJACHS, La Seo. *Memoria de la Catedral Antigua de Lérida*, Lérida, F. Carruez, 1881, p.74 (nota). Josep BERGOS, *L'escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona, I.E.C., 1935, p.286. Jesús TARRAGONA I MURAY, *Inscripcions i làpides sepulcrals a la Seu vella de Lleida,* "Ilerda", XL, 1979, p. 311.

DIM(E)C(R)ES A XXVIII D AGOST DEL ANY M.CCC.LXXI. LO NOBLE AN / G(UILLEM) R(AMON) DE MUNCADA: DEGA E VICARI G(E)N(ER)AL DEL SENYOR BISBE DE / LEYDA EL HO(N)RAT CAPITOL DE LA DITA SEU DONAREN EN SEPULTURA / AQUEST LOCH AN P(ERE) D(I)T MOLI M(ER)C(A)D(E)R LO QUAL HI TRASLADA LA OSA DE / SON PARE E DEN GUILLEM SEGUER, (F)O(U) MESTRE DE LA DITA SEU / E DE SA MULLER. LO QUAL HA SIGNATS E DONATS ALS ANIVERSARIS DE LA DITA SEU C S(OUS) / JAQUES(OS) CENSALS P(ER) UN ANIV(ER)SARI FAEDOR CASCUN / ANY LO P(R)IMER DIA DE FEBR(ER) / P(ER) T(OTE)S ANIMES DELS DAMUNT DITS, E DE TOTS FID(EL)S DIFUNTS LES / QUALS AIEN BON REPOS AB DEU. AMEN.

BIBLIOGRAFIA

ADELL GISPERT,Joan-Albert. *L'Hospital de pobres de Santa Magdalena de Montblanc i l'arquitectura hospitalària medieval a Catalunya,* "Acta Historica et Archaeologica Medievalia", 4, 1983, pp. 239-263.

ADELL, Joan-Albert. ESPAÑOL, Francesca. *L'església de Sant Jaume de Montagut,* "Butlletí Arqueològic", Època V, I, 1979, pp.147-161.

AINAUD DE LASARTE, Joan. *La pintura catalana. Del esplendor gótico al barroco*, Genève-Barcelona, Ed. Skira-Carroggio, 1990.

AINAUD DE LASARTE, Joan.*Art romànic. Guia,* Barcelona, Ajuntament, 1973.

Album Maravella, II i IV, Barcelona 1929-1931.

ALCOY, Rosa. "Canvis i oscil.lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV", *1er. Col.loqui d'Història dels Jueus a la Corona d'Aragó. Actes* , (Lleida 1989), Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1991, pp. 371-392.

ALFONSO X EL SABIO. *Cantigas de Santa Maria*, Ed. José Filgueira Valverde, Madrid, Ed. Castalia, 1985.

ALMUNI BALADA, Victòria. *L'obra de la Seu de Tortosa (1345-1441),* Tortosa, Ed. Dertosa, 1991.

ALONSO GARCIA, Gabriel. *Los maestros de la "Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores,* Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1979.

ALTISENT, Agustí. "El autor de la tumba de Jaime Sarroca", *X° Congreso de Historia de la Corona de Aragón,* III, (Zaragoza 1976), Zaragona, Instituto de Fernando el Católico 1982, pp. 281-285.

ALTISENT, Agustí. *El mestre Fonoll i Santa Maria de Montblanc,* "Santes Creus", III, 1968, pp. 377-381.

ALTISENT, Agustí.*Fitxes i notes d'arxiu sobre monestirs de monges cistercenques a Catalunya,* "Estudis Cistercencs", VIII, 1972, pp. 3-16.

ALTISENT, Agustí.*Història de Poblet*, Abadia de Poblet 1974.

ARMENGOL, Pedro. *Museo Arqueológico del Seminario de Lérida. Catálogo,* "Esperanza. Revista mensual del Seminario de Lérida",(25, juny 1934), pp. 131-134.

BACH I RIU, Antoni. *El sarcòfag de Talavera i la familia So,* "Ilerda", XXXIX, 1978, pp. 37-51.

BAER FRITZ, Yitzhak.*Historia de los judios en la España Cristiana,* vol. I, Madrid, Ed. Altalena, 1981.

[Barcelona 1956]. *Obras de los Museos de las provincias de Tarragona, Gerona y Lérida,* Barcelona, Junta de Museos, 1956.

BATLLE GALLART, Carme.*La Seu d'Urgell medieval: la ciutat i els seus habitants*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1985.

BATLLE HUGUET, Pedro.*Esculturas del artista montblanquense Guillermo Seguer (siglo XIV),* "Analecta Sacra Tarraconensia", 15, 1942, pp.93-99.

BATLLE HUGUET, Pere."Notes sobre la construcció de l'església de Vinaixa", *Miscel.lània Puig i Cadafalch* I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1947-1951, pp.71-84.

BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*, Ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1985.

BERGA I ROSSELL, Ramon."El monestir de Santa Maria del Pedregal de monges cistercenques. Aproximació documental a la seva història"*Els monestirs cistercencs de la Vall del riu Corb*, Tàrrega, 1989, pp. 55-99.

BERGOS, Joan. *L'escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1932.

BERNIS, Carmen. *La moda y las imágenes de la Virgen,* "Archivo Español de Arte", XLIII, 1970, pp.193-218.

BESERAN RAMON, Pere. *Dues Maresdedéu catalanes en els Museus de Nova Yorc,* "Circular Amics de l'Art Romànic", 97, 1990, pp. 67-69.

BLASI VALLESPINOSA, Francesc.*Santuaris Marians de la Diòcesi de Tarragona,* Reus, Centre de Lectura, 1933.

BLUMENKRANZ, Bernhard.*Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1966.

BOFARULL I SANS, Francisco *de.Documentos para escribir una monografía de Montblanc*,"Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", VI, 1898, pp. 289-366.

BURNAN, Renée George.*Medieval Staidned Glass practice in Florence, Italy. The case of Orsanmichele*, "Journal of Glass Studies", 30, 1988, pp. 77-93.

CAPDEVILA I FELIP, Sanç. *El monestir cistercenc de Vallsanta (notes per a una monografia),* "Quaderns d'Història Tarraconense", VII, 1988, pp. 5-54.

CAPDEVILA I MIQUEL, Tomàs .*Un mestre quinzecentista de Montblanc basteix el campanar de Conesa,* "Butlletí Arqueològic de Tarragona", 4, 1935, p. 121.

CAPDEVILA, Sanç. *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes i els capitulars*. Barcelona (Annex a "Analecta Sacra Tarraconensia") 1934.

CAPDEVILA, Sanç.*L'Anunciació del portal del cor de nostra catedral* "La Cruz" (Tarragona 27 març 1932), <recollit a: CAPDEVILA, Sanç *Treballs històrics de Mn. Sanç Capdevila i Felip (1883-1032)*, Tarragona, Diputació, 1980, pp.53-56>.

CAPDEVILA, Sanç.*Santa Maria i Sant Esteve de Guimerà. Notes històriques,* Guimerà, Patronat de la Bovera, 1986.

CATALÀ, Pere BRASO, M. FLUVIA, Armand de."Castell de Boixadors i esment del castell de Sallavinera", *Els Castells Catalans V*, Barcelona, Ed. Dalmau, 1976, pp. 397-408.

CATALÀ, Pere."Castells de Talavera i Pavia", *Els Castells Catalans* VI-I, Barcelona, Ed. Dalmau, 1979, pp. 736-745.

CATALA GORGUES, Miguel Angel. "Escultura medieval" a: *L'Edat Mitjana: el Gòtic*, ("Història de l'Art Valencià" 2), València, Consorci d'Editors Valencians, 1988, pp. 91-139.

CERVERÓ GOMIS, Luis.*Pintores valentinos su cronología y documentación,* Valéncia, 1956.

COINCI, Gautier de. *Los Milagros de Nuestra Señora*, Ed. Jesús Montoya Martínez, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias,

1989.

COMPANYS I FARRERONS, Isabel i MONTARDIT I BOFARULL, Núria. *Relació d'obrers. Treballs i materials consignats al llibre d'obra de la Seu de Tarragona (anys 1335-1338),*"Universitas Tarraconensis", X, 1991, pp. 283-303.

[Crònica] "Crònica del Racional de la Ciutat", *Recull de Documents i Estudis I*, fascicle II, Barcelona, Ajuntament, 1922.

D'ACHILLE, Anna Maria.*Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra,* "Arte Medievale", I, 1991, pp. 49-73.

DALMASES, Nuria de. JOSE PITARCH, Antoni. *L'Art gòtic. Segles XIV-XV*, ("Història de l'Art Català" III), Barcelona, Ed. 62, 1984.

DE BARCELONA, P. Martí. *La cultura catalana durant el regnat de Jaume II,* "Estudis Franciscans", 91, 1990 pp. 213-295; 92, 1991 pp. 127-245, 383-492.

DE BOSQUE, A. *Artisti italiani in Spagna dal XIVe. secolo al re Cattolico,* Milano, Alfieri and Lacroix, 1968.

DEER, Josef. *The Dynastic Porphiry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge Mass. Dumbarton Oaks Studies, 1959.

DELARUELLE, Etienne."Le Christ élevant l'Hostie de la cathédrale de Rodez", *XXXII Congrès de la Federation historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon* , Rodez 1958, pp. 193-202.

DUCH I MAS, Joan."El monestir de Vallsanta a partir de 1589",*Els monestirs cistercencs de la vall del riu Corb,* Tàrrega, Grup Recerques de les Terres de Ponent, 1989, pp. 155-181.

DUMOUTET, Edouard. *Le Désir de voir l'Hostie et les origines de la dévotion au Saint Sacrement*, Paris 1926.

DUMOUTET, Edouard.*Corpus Domini. Aux sources de la piété eucharistique médiévale,* Paris 1942.

DURAN I SANPERE, Agustí.*L'Art antic a l'església de Santa Maria de Cervera*, "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", XXXII, (nº 333), 1922, pp. 293-317.

DURAN Y SANPERE, Agustí.*Els retaules de pedra* I, ("Monumenta Cataloniae" I), Barcelona, Ed. Alpha, 1932.

DURAN SANPERE, Agustín i AINAUD DE LASARTE, Juan. *Escultura*

gótica, ("Ars Hispaniae" VIII) Madrid, Ed. Plus Ultra, 1956.

DURLIAT, Marcel. *L'art en el regne de Mallorca,* Mallorca, Ed. Moll, 1964.

DURLIAT, Marcel. *Sculpteurs français en Catalogne dans la première moitié du XIVe. siècle*, "Pallas", VIII, 1959, pp. 91-103.

DURLIAT, Marcel.*Les atributions de l'architecte à Toulouse au debut du XIVe. siècle,* "Pallas", XI, 1962, pp. 205-212.

El Especulo de los Legos, Ed. José Ma. Mohedano Hernández, Madrid, C.S.I.C. 1951.

[España Mariana]. *España Mariana. Reseña histórica y estadística por provincias, partidos y poblaciones de las imágenes de la Santísima Virgen de los Santuarios, capillas y templos que la están dedicados y del culto que se la tributa en esta religión. Partido de Lérida*, Lérida, Imprenta de C. Moliner y Cia. 1868.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "Atribuïble a Pere Seguer. Relleu funerari", *Catàleg d'escultura i pintura medievals* ("Fons del Museu Frederic Marès" I), Barcelona, Ajuntament, 1991, pp. 347-348.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "El taller de un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes", *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española.*(Actas del IV Congreso nacional de Historia del Arte, Zaragoza 1982), Zaragoza, C.E.H.A., 1984, pp. 107-130.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "Guillem Seguer. Jacent del bisbe Ponç de Vilamur", *La Seu Vella de Lleida. La catedral. Els promotors. Els artistes (s. XIII a s. XV)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, pp. 97-99.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas", *Congrés de la seu Vella de Lleida. Actes*, (Lleida 1991), Lleida, Paeria, 1992, pp. 181-213.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "Marededéu del Truc". *Pallium.* Tarragona, Diputació, 1992, pp.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "Un nou mestre d'obres a Santes Creus durant el segle XIV: Bernat de Payllars (1325)", *Recull Joaquím Avellà Vives (1901-1967)*, Tarragona, Llibreria Guardias, 1980, pp. 39-47.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. *El "mestre del frontal de Santa Tecla" i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova*, "Quaderns d'Estudis Medievals", IV, 23-24, 1988, pp. 81-103.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. *Els sepulcres monumentals d'època gòtica a l'Urgell,* "Urtx", 5, 1993, pp.109-129.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. *Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona),* "D'Art", 10, 1984, pp. 125-176.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. *Remarques a l'activitat de mestre Fonoll i una revisió del "flamíger" de Santes Creus,* "D'Art", 11, 1985, pp.123-131.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca."Guillem Seguer. Mare de Déu amb el Nen. *La Seu Vella de Lleida. La catedral. Els promotors. Els artistes (s. XIII a s. XV)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, pp.49-50.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca."Los Montcada y sus panteones dinásticos: un espacio para la muerte noble", *Els Montcada i Alfons de Borja a la Seu Vella de Lleida,* Lleida, Amics de la Seu Vella, 1991, pp. 37-82.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca.*El maestro del sepulcro de los Alemany de Cervelló i la primera escultura Trecentista en Tarragona,* "Anuario de Estudios Medievales", -en premsa.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca.*L'arquitectura religiosa romànica a la Conca de Barberà i Segarra tarragonina,* Montblanc, Centre d'Estudis, 1991.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca.*Un nou contracte d'obra de l'església de Sant Jaume de la Guardia dels Prats,* "Aplec de Treballs", 3, 1981, pp. 197-201.

ESPAÑOL BERTRAN,Francesca."Marededéu dels Omellons", *Pallium*, Tarragona, Diputació, 1992, p. 129.

ESPAÑOL BERTRAN,Francesca.*La escultura gótica funeraria en Cataluña (siglo XIV),* <3 vols.>, Barcelona, Universitat, 1987.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. ESCOLA I PONS, Marc. *Avinganya i els Montcada: la transformació d'una casa trinitaria en panteó familiar,* "D'Art", 13, 1987, pp. 147-182.

FELIP i SANCHEZ, Jaume. *L'església gòtica de Santa Maria de Montblanc,* "Aplec de Treballs", 8, 1987, pp.75-101.

FINKE, Heinrich.*Acta Aragonensia II,* Berlin-Leipzig, Dr. W. Rothschild Ed.,1908.

FITE I LLEVOT, Francesc . "Escultura tardana: les portades de la denominada Escola de Lleida", *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes,* (Lleida 1991), Lleida, Paeria, 1992, pp.77-91.

FITE I LLEVOT, Francesc. "Guillem Seguer. Sant Miquel", *La Seu Vella de Lleida. La catedral. Els promotors. Els artistes (s. XIII a s. XV),* Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, pp. 144-145.

FONT, Lamberto. BAGUE, Enrique. PETIT, Juan.*La Eucaristía. El tema Eucarístico en el Arte de España,* Barcelona, Seix Barral, 1952.

FORT I COGUL, Eufemià.*El Senyoriu de Santes Creus*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1972.

FOUCART-BORVILLE, Jacques. *Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Age,* "Bulletin Monumental", 148, 1990, pp. 349-381.

FOY, Danièle.*Le verre médiévale et son artisanat en France méditerranéenne*, Marseille, C.N.R.S. 1989.

FRANCO MATA, Angela *Sepulcro de Don Juan de Aragón en la catedral de Tarragona. Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia,* "Reales Sitios", XX, núm. 75, 1983, pp. 57-64.

FUGUET, Joan.*L'església vella de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí, un bell exemple d'arquitectura templera catalana*", "Arrels. Miscel.lania d'aportacions històriques i documentals de l'Espluga de Francolí" V, 1990, pp. 123-147.

GARNIER, François.*Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et Symbolique,* Paris, Le Leopard D'Or, 1982.

GAUTHIER, *Marie-Madelaine, L'or dans l'Eglise au Moyen Age,* "Revue de l'Art", 26, 1974, pp. 62-77.

GIMENEZ SOLER, Andrés. *Los panteones reales de Santas Creus*, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", II, 1903-1904, pp. 190-191.

GRAHIT Y GRAU, José.*Comisión de Monumentos Histórico y Artísticos de la provincia de Barcelona*, Barcelona, Comisión de Monumentos, 1947.

GUDIOL, Josep.*Els Trescentistes II* ("La pintura mig-eval catalana" II), Barcelona, S. Babra, s.a.

GUDIOL I CUNILL, Josep.*Els claustres de la catedral de Vic*, Patronat

d'Estudis Ausonecs, 1987.

GUDIOL RICART, Jose. *Pintura gótica* ("Ars Hispaniae" IX), Madrid, Plus Ultra, 1955.

GUDIOL, Josep. ALCOLEA i BLANCH, Santiago*Pintura gótica catalana,* Barcelona, Ed. Polígrafa, 1986.

GUITERT I FONSERE, Joaquim. *Real Monasterio de Poblet*, Barcelona, Impremta Casa Provincia de Caritat, 1929.

HOFF, Úrsula, *European Painting and Sculpture before 1800,* Victoria/ Australia, National Gallery, 1973, 3a. ed.

IGLESIES FORT, Josep. "La població de la Conca a través de la història", *VIII Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos* (Montblanc 1966), Granollers, Ed.Montblanc, 1967, pp. 75-94.

LIAÑO MARTINEZ, Emma *El testamento de Jaume Marçal de Montblanc,* "Universitas Tarraconensis", I, 1976, pp. 83-90.

LIAÑO MARTINEZ, Emma. "Reinard des Fonoll maestro de obras de la Seo de Tarragona. Una hipótesis sobre su obra", *Miscel.lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Tarragona 1991, pp. 379-402, (treball republicat a: *VIII Congreso Español de Historia del Arte I,* Cáceres 1992, pp. 81-86).

LIAÑO MARTINEZ, Emma. *Contribución al estudio del gótico en Tarragona*,Tarragona, Diputació, 1976.

LIAÑO MARTINEZ, Emma. *La capilla de Santa Bárbara en la catedral de Tarragona y su imagen titular atribuible a Guillem Seguer,* "Universitas Tarraconensis", X, 1991, pp. 305-325.

LIAÑO MARTINEZ, Emma.*L'església gòtica de Sant Miquel a l'Espluga de Francolí,* "Arrels", I, 1980, pp. 101-118.

LIAÑO MARTINEZ, Emma.*Las iglesias góticas de Santa Coloma de Queralt,* "Aplec de Treballs", 2, 1980, pp. 21-50.

LINEHAN, Peter.*La iglesia española y el papado en el siglo XIII*. Salamanca, Universidad Pontificia, 1975.

LLADONOSA PUJOL, José.*El templo románico-gótico de San Lorenzo de Lérida,* Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1972.

LLADONOSA PUJOL, Josep. *La Eucaristía en Lérida*, Lérida, Artis, 1963.

LLONCH PAUSAS, Sílvia.*Pintura italogótica valenciana,* "Anales y

Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", XVIII, 1967-1968, pp.11-223.

LLULL, Ramon.*Proverbis de Ramon,* Madrid, Ed. Nacional, 1978.

MADURELL I MARIMON, Josep Ma.*El pintor Lluis Borrassà . Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras* III, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", X, 1952, pp. 7-365.

MANSILLA, Demetrio.*Formación de la provincia eclesiástica de Zaragoza (18 de julio 1318)*, «Hispania Sacra», XVIII, 1965, pp. 249-264.

MARTIN, Félix.*Els picapedrers i la indústria de la pedra a la Floresta*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1981.

MARTINELL, Cesar. "Montblanc", *CXVII Congrès Archéologique de France*, (Catalogne 1959), Paris, Société Française d'Archéologie, 1959, pp. 129-135.

MARTINEZ FERRANDO, José-Ernesto.*Jaime II de Aragón. Su vida familiar, II,* Barcelona, C.S.I.C. 1948.

MATAMOROS, José.*La catedral de Tortosa,* Tortosa, Ed. Católica, 1932.

MATERN, Gerhard.*Zur vorgeschichte und geschichte der fronleichnamsfeier besonders in Spanien,* "Spanische Forschungen der Görresgesellschaft", 15, 1962, pp. 314-326.

MESTRE Y NOE, Francisco. *El Palacio Episcopal de Tortosa. Descripción histórica y artística*, Tortosa, J. Zaragoza Imp., 1900.

MESURET, Robert .*Les peintures murales du Sud-ouest de la France*, Paris, Ed. Picard, 1967.

MIRET Y SANS, Joaquim. *El procés de les hòsties contre els jueus d'Osca en 1377,* "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", IV, 1911-1912, pp. 59-80.

MIRET Y SANS, Joaquím. "La familia de Robert de Bordet, lo restaurador de Tarragona," *IIº Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Huesca 1920), Huesca 1920, pp. 57-74.

MONREAL AGUSTI, Luis. *Inédito: Una escultura gótica de Vallbona de les Monges en Australia*, "Destino" (12 maig 1973).

MORERA LLAURADO, Emili *Tarragona Cristiana II-2,* Tarragona, Diputació, 1982 (2a. ed.).

[Museo] . *Museo Diocesano de Escultura en piedra. Iglesia de San Martín,*

Lérida, Lérida, Museo Diocesano, 1972.

MUTGE, Josefina.*Alfons el Benigne i el monestir de Santes Creus (1327-1336),* "Anuario de Estudios Medievales", 14, 1984, pp.237-322.

NILGEN, Úrsula. *The Epiphany and the Eucharist: on the interpretation of Eucharistic motives in Medieval Epiphany Scenes*, "The Art Bulletin", XLIX, 1967, pp. 311-316.

[Nova York 1954], *Spanish Medieval Art at the Cloisters,* "The New York Times" (19 desembre 1954).

[Nova York 1954-1955]. *Spanish Medieval Art. Exhibition in honor of Walters W.S. Cook* , <catàleg d'exposició>, The Cloisters. New York Dec. 15, 1954- Jannuari 30, 1955.

OLIVER, Anna. "Primeres notícies sobre les excavacions al monestir de Santa Maria de Vallsanta", *Els monestirs cistercencs de la vall del riu Corb,* Tàrrega, Grup Recerques de les Terres de Ponent, 1989, pp. 139-154.

OSTOS SALCEDO, Pilar. *Documentación del vizcondado de Vilamur en el Archivo Ducal de Medinacelli (1126-1301). Estudio diplomático,* "História, Instituciones y Documentos", 8, 1981, pp. 267-384.

PALAU DULCET, Antoni.*Conca de Barberà I. Guia de Montblanc*, Barcelona, Impremta Romana, 1931.

PAMPLONA, German de.*Iconografia de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, C.S.I.C. 1970.

PARÍS I BOU, Lluís. *El creixement del Montblanc medieval i un fogatge de finals del segle XV,* "Aplec de Treballs", 1, 1978, pp. 145-152.

PARSONS LILLICH, Meredith.*Gothic glaziers: Monks, Jews, Taxpayers, Bretons, Women,* "Journal of Glass Studies", 27, 1985, pp. 72-92.

PEREZ HIGUERA, María Teresa .*Ferrand Gonzalez y los sepulcros del taller toledano 1385-1410,* "Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid", XLIV, 1978, pp. 129-142.

PEREZ JIMENO, Cristina ."Guillem Seguer. Marededéu amb el Nen", *Thesaurus-Estudis. L'Art dels Bisbats de Catalunya, 1000-1800,* Barcelona, Caixa de Pensions, 1986, pp. 190-191.

PIE FAIDELLA, Joan.*Contrato del escultor Guillem Timor de Montblanc*, "Revista de l'Associació Artística-Arqueològica de Barcelona", I-2, 1897, p. 157.

PIQUER I JOVER, Josep Joan. *Abadiologi de Vallbona. Història del monestir 1153-1990,* Vallbona de les Monges, Fundació Roger de Belfort, 1990 (2na. ed.).

PIQUER I JOVER, Josep Joan. *Nova informació de Vallsanta,* "Recerques .Terres de Ponent" IV,1983, pp.37-46

PIQUER I JOVER, Josep-Joan,*Vallbona de les Monges*. Vallbona, Comunitat Cistercenca, 1981 (quarta ed.).

PIQUER, Esperança. *El llinatge dels Aguiló els ss. XII-XIII*, "Santes Creus. Butlletí de l'Arxiu Bibliogràfic", IX-X (1986-1987), 1989, pp. 9-18.

PLEYAN DE PORTA, J. RENYE Y VILADOT, F. *Album històrich pintoresch y monumental de Lleida i sa provincia*, Lleida, Impremta Josep Sol Torrens, 1880.

PLEYAN DE PORTA, José.*Apuntes de historia de Lérida*, Lérida, Imprenta Carruez, 1877.

PONS DE ICART, Lluís. *El archiepiscopologio de...,* Ed. de José Sanchez Real, Tarragona, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, 1954.

PONS GURI, Josep Maria. *Un fogatgement desconegut de l'any 1358,* "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 30, 1963-1964, pp. 323-498.

POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting II,* Cambridge (Mass.) Harvard University Press, 1930.

PREVITALI, Giovanni.*Il sepolcro di Giovanni d'Aragona: un suggerimento*, a: PREVITALI, Giovanni. *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 93-99.

PUIG Y CADAFALCH, Josep.*Un mestre anglès contracta l'obra del claustre de Santes Creus,* "Anuari de la secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans", VII, 1921-1926, 1931, pp. 123-138.

PUIGJANER Y GUAL, Francisco.*Historia de la villa de Valls,* Valls, Francisco Pellicer, 1881.

RIERA SANS, Jaume.*La fundació del monestir de Sant Marçal de Montblanc (1391)*. "Aplec de Treballs", 6, 1984, pp. 97-111.

RIGAUX, Dominique. *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens 1250-1497,* París, Ed. Cerf, 1989.

RIQUER, Martí de.*Heràldica Catalana des de l'any 1150 al 1550,* <2

vols.>, Barcelona, Quaderns Crema , 1983.

RIUS SERRA, Josep. *Més documents sobre la cultura catalana medieval,*"Estudis Universitaris Catalans", XIII, 1928, pp. 135-170. Treball recollit a: *Miscelánea Mons. José Rius Serra I,* Sant Cugat del Vallès, Instituto Internacional de Cultura Románica, 1965, pp. 225-260.

RIUS SERRA, Josep.*L'inventari dels béns d'Arnau Cescomes, arquebisbe de Tarragona*, "Estudis Universitaris Catalans" XV, 1930, pp. 231-249.

ROCA Y FLOREJACHS, Luis. *Memoria de la Catedral Antigua de Lérida, con el juicio crítico de este monumento bajo el punto de vista crítico,* Lérida, Imprenta Mariana, 1881.

ROCA, Joseph M. *Notes d'Arxiu*, "Catalana", 15 d'octubre 1924, p. 318.

ROSENMAN, EB. Ch.*The Royal Tombs at the Monastery of Santes Creus,* Minnesota 1983.

RUBIN, Miri.*Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1991.

RUBINSTEIN-BLOCH, S. *The Collection of George and Florence Blumenthal, New York,II,* Paris, Ed. Albert Levy, 1926.

RUBIO Y LLUCH, Antoni. *Documents per la cultura catalana mig-eval, II,* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921.

SABATER, Flocel. *Fiscalitat i feudalisme (Tàrrega, 1329: recompte i reestructuració),* ("Episodis de la història" 283), Barcelona, Ed. Dalmau 1991.

SALA, Teresa i VAZQUEZ, Carmen. "Verge de les Avellanes", *Memòria d'activitats del Centre de Conservació i Restauració de béns culturals mobles de la Generalitat de Catalunya 1982-1988,* Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1988, p. 112.

SANCHEZ REAL, José.*Jaime Marçal i Santa Maria de Montblanc,* "Butlletí Arqueològic de Tarragona", Ep. V, 3, 1981, pp. 7-12.

SASTRE MOLL, Jaime. *El primer libro de fábrica y sacristía de la Seo de Mallorca (1327-1345)*, "Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana", 43, 1987, pp. 45-58.

SEGURA i VALLS, Mn. Joan."Aplech de documents curiosos e inèdits fahents per la història de las costums de Catalunya",*Jochs Florals de*

Barcelona, Barcelona 1885, pp. 122-285.

SEGURA VALLS, Joan. *Història de Santa Coloma de Queralt*, Ed. preparada per Joaquím Segura, Santa Coloma, Ajuntament, 1984 (3a. ed.)

SELVAT, A.*L'enterrament dels Aguiló,* "Santes Creus", 2, 1960-1964, pp. 153-157.

SERRA VILARO, Juan.*El frontispicio de la catedral de Tarragona,* Tarragona, Diputació, 1960.

SERRANO SANZ, *Manuel.Documentos relativos a la pintura en Aragón*, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 36, 1917, pp. 102-116.

SUREDA, Joan. *El gòtic català I, Pintura,* Barcelona, Hogar del Libro, 1977.

TARRAGONA MURAY, J. "Lérida. Museo Diocesano", *Cataluña Gòtica,I,* Madrid, Ed. Encuentro, 1987, pp. 315-322.

TARRAGONA MURAY, J. *Inscripcions i làpides sepulcrals a la Seu Vella de Lleida,* "Ilerda", XL, 1979, pp. 247-324.

TERES TOMAS, M. Rosa. *El Palau del rei Martí a Poblet: una obra inacabada d'Arnau Bargués i François Salau,* "D'Art", 16, 1990, pp. 19-39.

TERES TOMAS, Maria Rosa. "La Seu i els seus artistes", *La Seu Vella de Lleida. La catedral. Els promotors. Els artistes (s. XIII a s. XV)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991, pp. 125-139.

TOMAS AVILA, Andrés.*El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700),* Tarragona, Instituto Ramon Berenguer IV, 1963.

TORRES BALBAS, Leopoldo. *Arquitectura gótica* ("Ars Hispaniae" VII) Madrid, Ed. Plus Ultra, VII, 1952.

TRENCHS I ODENA, José."La archidiócesis de Tarragona y la Peste Negra: los cargos de la catedral",*VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón,* II-I, Valencia 1969, pp. 45-64.

TRENS, Manuel.*La Eucaristía en el arte español,* Barcelona, Aymà, 1952.

VAZQUEZ DE PARGA, Luis. *El maestro del Refectorio de Pamplona*, "Príncipe de Viana" IX, 1948.

VIDAL I ROSICH, Cosme. *Alcover. Monografia històrica*, Alcover, Gràfiques Sant Jordi,1973, (2a. ed.).

VILLANUEVA, Jaime de. *Viage literario a las iglesias de España V: Tortosa,* Madrid, Imprenta Real, 1806.

VINCKE, Joan. *La custodia de la Seu de Barcelona i les jurisdiccions civil i eclesiàstica,* "Analecta Sacra Tarraconensia", IX, 1933, pp. 149-176.

VINCKE, Johannes.*Documenta Selecta mutuas civitatis-Cathalaunicae et ecclesiae relationes illustrantia,* Barcelona, Ed. Balmes, 1936.

VIVES I MIRET, Josep.*Reinard des Fonoll, escultor i arquitecte anglès. Renovador de l'art gòtic a Catalunya (1321-1362),* Barcelona-Madrid, Ed. Blume, 1969.

VIVES MIRET, Josep.*Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus,* "Studia Monastica", VI, 1964, pp. 359-379.

VLOBERG, Maurice.*L'Eucharistie dans l'art,* <2 vols>, Grenoble-Paris, Arthaud, 1946.

YARZA LUACES, Joaquín. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca."Diseño, modelo y producción industrial en la Edad Media", *El Diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual. Europalia 1985,* Barcelona, Ministerio de Industria y Energia, 1985, pp. 27-31.

YARZA LUACES, Joaquín."La imatge del bisbe en el gòtic català",*Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986. pp.118-136.

YARZA LUACES, Joaquín.*Artista-artesano en el gótico catalán,* "Lambard", III, 1983-1985, pp. 129-169.

YARZA LUACES, Joaquín.*Baja Edad Media,* Madrid, Ed. Sílex, 1992.